الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة-

كلية العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث
تخصص : الشعرية العربية

إعــداد :
الطالب : هاشمي قاسمية.

إشراف :
الأستاذ الدكتور:
علي خدري.

الموسم الجامعي : 2007- 2008


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلــــى كل القلوب التي ضحت من أجل أن يكون وجودي عاليــــــــــا .

أرفع هذا العمل.

مقدمة

يتصدى الدارس الأدبي إلى تصنيف المادة الأدبية من غيرها، ولكن إذا حاول أن يسأل نفسه مثلا أسئلة من نوع : ما الذي يميز الأدب عن غيره ؟. وما الذي يجعل من الإبداع اللفظي عملا أدبيا ؟ فإنه سيواجه صعوبات متعددة؛ لأن الإجابة عن هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها، المعقدة في جوهرها هي أصل نظرية الأدب .

ولعل من المفاهيم النقدية التي طفت في السنوات القليلة الأخيرة على السطح مصطلح السرديات الشعريات... إلخ لتطغى على ميدان الساحة الأدبية، وتتلقفها الأقلام بالدراسة والتحليل حينا والترجمة والتعريب حينا آخر.

بادئ ذي بدء يجب أن نقر بصعوبة تحديد هذه المفاهيم و- أخص بالذكر- الشعرية لأنها من المفاهيم الغامضة التي تدخل مجال التجريد والتجديد في الوقت نفسه، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها .

فإذا كانت الشعرية هي القوانين الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعرا أو بعبارة أخرى هي النقد الأدبي في بعده النظري. فإن السؤال الذي أجده ملحا يتجلى في ماهية المعايير التي يمكن تطبيقها لاستنباط تلك القوانين مع العلم مسبقا بأن المادة المدروسة أدبية ذات طبيعة زئبقية مرنة لا تحد بقوانين ولا تضبط بمقاييس . وعلى الرغم من ذلك فإن حولنا تتبع تجليات الشعرية في مصنفات النقاد وآراء الأدباء قديما وحديثا عند اليونان الإغريق مع أرسطو تحديدا في كتابه الشهير " فن الشعر" منذ القرن الرابع قبل الميلاد، ونظرته إلى الشعر على أنه تخييل ومحاكاة لعالم المثل، ثم النظرات العربية في تعريف الشعر والتنظير للأدب مع ثلة من العلماء من أمثال : قدامة بن جعفر، الجاحظ، الجرجاني، وحازم القرطاجني، حيث اعتبرت هذه النظرات بمثابة اللبنات الأولية لوجود علم أسس لنظرية أدبية تبحث عن علمنة الظاهرة الأدبية بإيجاد قوانين تحكم عملية الإبداع وتقننه. ثم تبع ذلك في العصر الحديث جهود الشكلانيين الروس وخاصة اللساني (جاكبسون) في تركيزه على الوظيفة الشعرية باعتبارها المهيمنة على باقي الوظائف.

أعود وأقول بأن مفهوم الشعرية قد تطور عبر العصور مستفيدا من التصورات الفكرية و النظريات النقدية التي سادت التفكير البشري عبر التاريخ، بدءا من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية لتغدو نظرية لها خلفية معرفية ومنهج يضبط مسارها الفني، وموضوع

دعائمه جملة مصطلحية تتنوع بين ما هو قديم موغل في التاريخ وحديث يسترشد بأحدث مبتكرات علوم اللسان ومناهج النقد النسقية.

هذا البحث محاولة لإعادة القراءة في مفهوم الشعرية وتحديد مجالها في حقل الدراسات الأدبية انطلاقا من أصولها الأولى؛ أي منذ بدأ التنظير للشعر مع أول مصنف أدبي في هذا المجال، ألا وهو كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وما تبعه من نظرات عربية في شكل محاولات نظرية مثل نظرية النظم لـ "عبد القاهر الجرجاني"، وعمود الشعر لـ"لمرزوقي" ونظرية التخييل لـ"حازم القرطاجني"...إلخ. في إطار ما يسمى شعرية المحاكاة. لنقف بعد ذلك عند محطات نراها من الأهمية بمكان في صياغة النظرية الشعرية وذلك بتوضيح أطر تصور روافد الشعرية الموضوعية لأنها الدعامة العلمية التي تأسست عليها الشعرية الحديثة وخاصة عند الرواد الغربيين من أمثال : "جاكبسون" و"جون كوهين " وحتى عند بعض المنظرين العرب من أمثال "كمال أبو ديب، أدونيس، محمد بنيس، عز الدين إسماعيل " وغيرهم، لنبين بعد ذلك جهود النسقيين في إثراء الشعرية في إطار العلم الشامل الذي انبثقت عنه منظومة المناهج النسقية، ونحن نريد من وراء ذلك ،علم اللغة، أو ما اصطلح عليه العالم السويسري "دوسوسير"، بعلم اللسانيات، وما اقترحه اللساني الكبير "جاكبسون" من مفاهيم ونظريات دفعت مشروع الشعرية قدما نحو الأمام، ثم تبعته جهود الشكلانيين الروس الذين صاغوا مفهوم الأدبية محاولة للإجابة على السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ و صولا إلى تجلياتها في منظومة المناهج النسقية فيما قدمه البنيويون، والسميائيون ومن جرى مجراهما في إثراء مشروع الشعرية بغية الوقوف عند المعالم الكبرى للنظرية الأدبية والخروج بتصور شامل حول الأدب بصفة عامة، والشعر خاصة. على اعتبار أن الشعرية قد ركزت في جانبها النظري على فن المنظوم وذلك بتحديد القواعد، والقوانين التي تحكم العملية الإبداعية .

وقد كانت أول الدوافع إلى هذا العمل المتواضع هو الرغبة الملحة في دراسة الشعر،عامة، والعربي منه،خاصة، لأنه ديوان العرب ومستودع آمالهم وآلامهم وطموحاتهم وأفكارهم، ولأننا بكل بساطة أمة تختزن وجودها النفسي والذهني داخل القصيدة "ولأن الله أقامه للعرب مقام الكتاب لغيرها وجعله لعلومها مستودعا وحرسه بالوزن والقافية على حد قول "ابن قتيبة".

وثانيها :هو محاولة إنارة جوانب مظلمة في شعرية المناهج النسقية الحديثة وكيفية نظرتها للأدب و الشعر- خاصة - باعتبارها نظريات أدبية قبل أن تكون مناهج تحليل لمقاربة النصوص الأدبية.

وقد انطلقت في دراستي من سؤالين مركزيين، أولها: كيف صاغت النظرية الشعرية مفاهيمها عن عملية الإبداع الفني ؟. وثانيهما : ما هي الأسس المرجعية والخلفيات الفكرية التي انطلقت منها عملية التنظير؟. إن هذين السؤالين يؤديان - حتما - إلى أسئلة أخرى لكننا اكتفينا في طرح الإشكال النظري بهذين السؤالين على اعتبار أن بحثنا محاولة لإعادة صياغة المقولات النظرية المتعلقة بالشعرية، وهي دون شك موضوع واسع ومتشعب نظرا للتراكم النظري العربي والغربي بمختلف اتجاهاته ومشاربه، لذا اكتفينا بالإشارة إلى جهود هؤلاء وهؤلاء متبعين المنهج العلمي المستند إلى الدعائم الموضوعية في التحري عن الحقيقة الفكرية و الأدبية حتى لا يتحول عملنا إلى سرد تاريخي لا طائل منه سوى ملأ الصفحات، وهذه المنهجية تساعدنا في تحليل فكرة الشعرية وتوضيح معالمها، لأنها من المفاهيم المجردة المستعصية - أحيانا - على الفهم . ومن هذا المنطلق ركز البحث على جانبين أساسيين هما : شعرية المحاكاة، والشعرية الموضوعية.هذا من جانب أما الجانب الأهم، وهو كيفية تجلي الشعرية في المناهج النسقية ومنها توزعت خطة البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

خصصنا الفصل الأول الموسوم بـ (مجال الشعرية في حقل الدراسات الأدبية) لتحديد إطار الشعرية في حقل الدراسات الأدبية، وذلك بتوضيح مرتكزا ته المعرفية والنظرية وعلاقته بالمنظومة المعرفية كعلوم البلاغة واللسان والخطاب وحتى تكتمل الصورة في ذهن القارئ رصدنا الأبعاد الفكرية والفنية لمتصور الشعرية، حيث جعلناها تحت مفهومين هما: شعرية المحاكاة والشعرية الموضوعية. وقد أحالنا هذا الفصل على تحديد الأسس الفنية لمتصور الشعرية ورصدنا المعايير التي يبني على أساسها النقاد مفهوم الشعرية

و تطرقنا في المبحث الثاني (علاقة الشعرية بالمناهج النسقية) لقراءة في مصطلح النسق لنخلص إلى إبراز جهود النسقيين في إثراء النظرية الشعرية، وما قدمه علم اللغة لهذا العلم من نظريات وروافد ساهمت في إخصاب حقل الشعريات . ثم وضحت دور اللسانيات السوسرية في خلق اللبنات الأولى لعلمنة الظاهرة الأدبية لاهتمامها بعلم اللغة وتركيزها على

مفهوم الثنائيات مثل: اللغة والكلام، الدال والمدلول، البنية العميقة والسطحية. وتحديد الاتجاهات التي سلكتها الشعرية الغربية على وجه التخصيص ... إلخ.

أما الفصل الثالث فقد جعلت مباحثه تتمحور حول تجليات الشعرية في المناهج النسقية بالتركيز على جهد الشكلانيين الروس والبنيويين والسيميائيين لصياغة النظرية الشعرية، باعتبارهم الرواد الذين اهتموا بالدراسة الشكلية والأوائل الذين تطرقوا لمفهوم الأدبية كمصطلح يهتم بوضع القوانين التي تجعل من الرسالة اللفظية أثرا أدبيا، علاوة على ما قدموه من نظريات ومصطلحات منها على سبيل المثال: فصلهم بين ثنائية الشكل والمضمون، والاكتفاء بالشكل على أساس أنه جوهر الشعرية، واستبعاد العوامل الخارجية لدراسة النص الأدبي باعتباره بنية لغوية مستقلة عن العالم والمؤلف والمحيط الاجتماعي، وقد أردفت كل منهج برؤية نقدية أستجلي من خلالها مكمن الشعرية في المناهج النسقية متخذا من التلازم النظري والتطبيقي منهجا لدراسة أعمال أقطاب المناهج النسقية، من أمثال "بروب" في مورفولوجيا الخرافة ومحاولات " ليفي شتراوس البنائية " للأنتوبولوجيا" وكمال أبو ديب للشعر العربي القديم، وجهود السيميائيين مع مبادئ "بورس" وأفكار "رولان بارث" ونظرية "غريماس"...إلخ، في شكل دراسة لبلورة نظرية متكاملة للشعرية. هذه الأخيرة التي تنطلق في دراسة النص من اللغة، باعتباره نسق من العلاقات، و محاولة معرفة نظرتها للأدب على أساس أنه إبداع لغوي، وفكري، وفني .

وانتهى البحث بخاتمة تجسد فيها مجموع النتائج المتوصل إليها من خلال مشروع القراءة في مضمون المصطلحات التي شكلت مفاصل البحث و هي خلاصة لما هو متوسع فيه في الدراسة.

وأعترف في الأخير بأن هذا البحث مشروع قابل لإعادة النظر والقراءة، وهو محاولة للإجابة على أسئلة ما تزال مطروحة، ولا أزعم أني أجبت عنها بصفة قطعية لكنني اقتربت من إشكال الموضوع وهو من الصعوبة بمكان. كما أسجل في هذا المقام جملة الصعوبات التي اعترضت طريقي ومنها خاصة تفاوت نظرة النقاد والدارسين للمصطلحات وعدم اتفاقهم حول مفاهيم موحدة بغية القضاء على هذا الاختلاف المنهجي في تعريب المصطلح إضافة إلى ندرة الدراسات النظرية المتخصصة في مجال الشعرية فجل المراجع المعتمدة غربية أو مترجمة، لكن إرادة البحث كانت أقوى من أن تثنينا عن بذل الجهد من أجل بناء

تصور علمي يساهم في إثراء موضوع لا تزال المقاربات في ميدانه شحيحة لا ترقي إلى المستوى الذي أصابته الدراسات الأدبية في مجالات أخرى . والله ولي المجتهدين.

الفصل الأول

[illegible]

1- الروافد الفنية لمتصور الشعرية

2- من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية

3- الأسس الفنية للنظرية الشعرية

مجال الشعرية في حقل الدراسات الأدبية:

مما لا شك فيه أن اللسانيات الحديثة بجهاز مفاهيمها اللغوية، وبمنظومة مناهجها النقدية، قد كانت الأرضية الصلبة التي انبنت عليها أركان النهضة العلمية في مناهج الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، واستطاعت أن تعيد النظر في أصول الأحكام المعيارية في مجال

العلوم الإنسانية. وذلك بإعادة تصنيف اختصاصات المعرفة - التي دأبت عليها منذ زمن طويل - حين انفصلت العلوم التجريبية عن الفلسفة وبدأت تعيد كتابة تاريخها بتحطيم حواجز الاختصاص لإدراك كنه الوقائع الحية وأبرزها الإنسان وليس أغرب شأنا فيه من الأدب .

وقد اكتسب علم الأدب مع علوم اللسان حدا من الموضوعية أفقده الكثير من الانطباعات الذاتية لدرجة « لا يمكن للباحث في اللغة اليوم، أن يجهل أو يتجاهل ما جدّ في هذا الميدان منذ مطلع القرن العشرين من نظريات، واستنبط من مناهج وتبلور من مفاهيم ... ورغم ذلك فالرأي السائد هو أن مناهج دراسة اللغة بلغت حدا من الضبط والموضوعية يكسبها صبغة علمية، وتجنبها متاهات النزعات الذاتية والذوقية. »[1].

وقد كان لعجز علم البلاغة المعياري عن تقديم تفسير ينطوي على موضوعية للنص الأدبي ، وفقدان الصورة الشعرية - مع الشكلانيين الروس - مفهومها القديم الذي يعطيها سمة الهيمنة على الشعر بوصفه تفكيرا بواسطة الصور . وفي ظل الاعتراضات السابقة بدأ الشكلانيون في إعطاء مفاهيم شاملة تنطوي على قوانين وقواعد الأعمال الأدبية، وقد شكلت مصطلحا جديدا في معجم الدراسات النظرية، هو" الشعرية " (La poétique).

إننا نسلم بالتعريف المتواتر الذي أعطى لها - على كونها - القوانين التي تجعل من الآثار الإبداعية أعمالا أدبية، أو هي قوانين الخطاب الأدبي. وقد يراد بها النقد الأدبي في بعده النظري. ولأن مفاهيم الشعرية تتصف بالتجريد فلا تمكن من الكشف عن الخصائص الخصوصية للنص الأدبي؛ لأن كل نص أدبي يمتلك مميزاته الجمالية الفردية. وما كان لهذا العلم أن يبقى رهين فنون الأدب فقط، وإنما توسع مفهوم الشعريات ليشمل مجالات أوسع، منها الفن التشكيلي والسينمائي ليصل إلى شعرية الأشياء الواقعية كالنحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون التي لها صلة بالجمال . ويرى" **عبد السلام المسدي**" بأن ترجمة مصطلح (La poétique) بالشعرية قد يحدّ من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني؛ و لذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول: (بويطيقا) والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول : " الإنشائية "؛ إذ الدلالة الأصلية هي الخلق و الإنشاء .

---

[1] - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط 5 ، لبنان - ليبيا ، يناير 2006 م ، ص 11 .

وإلـى نفس المعنـى أشـار " **كمـال أبـو ديـب**" فـي نظريـة الفجـوة : مـسافة التـوتر« لا يمكننـا الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام، وذلك أن عبـارة الـشعرية هـي قـوانين الخطـاب الأدبـي ينطـوي على اختزال مخلّ يخفـي قضايا مهمـة لا بـد مـن أن تطـرح للبحـث ...»[(1)] فقد اتفق الناقدان (المسدي و أبو ديب)على شمولية مفهوم الشعرية كعلم على ما في المصطلح من ضيق .

إن منهجية التنقيب عن مفهوم الشعرية يبدو- للوهلة الأولى- من الأمـور التـي يـصعب علـى أي باحث الإحاطة بها، لأن المنطلـق الأساسـي فـي الـشعريات هـو" الأثـر الأدبـي"، والمتغير هو طبيعة النظر إلى عناصره؛ وعليه فإن المفاهيم، سوف تتنوع تبعا لذلك.

إن الشعرية - عموما- هي محاولة وضع نظرية عامة، مجردة ومحايثـة لـلأدب بوصـفه فنـا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بمقتضاها الوجهـة الأدبيـة فـالمتفحص فيمـا ضـبطه المهتمـون بحقـل الـشعريات منـذ "**جاكبـسون**" (R-jakobson)- سـواء فـي محاولاتهم التنظيرية أو في مقارباتهم النقدية - يدرك جملة مـن المقومـات أبرزهـا: المنطلقات الأساسية التـي تمحـور عليهـا التفكيـر المعرفـي الإبستيمي (l'epistémologie)[(*)] فـي علـم الأدب أو الشعرية.

إن أول منطلـق يتـصل بالمـصطلح يبـدو أنـه حامـل لثنائيـة معرفيـة؛ يتجاذبـه المفهـوم اللاتيني(الأرسطي)، والمفاهيم الفرعية التي انبثقت مـن الـشجرة اللـسانية للغـوي الـسويسري "**دوسوسـير**" (ferdinand de Saussure) - بعـد انعقـاد النـدوة العالميـة -[(**)] حـين ألقـى "**جاكبسون**" محاضرتـه فيهـا .

لقد ولدت الشعرية في الغـرب مع" شعرية أرسطو " الذي اقترح معالجة الفن الـشعري فـي ذاته ، وفي أنواعه ، حسب ما أسس له في كتابه " فن الشعر" .

إنه من الصعب البحث عن مفهوم ناجز لمـصطلح الـشعرية بـصيغة (المـصدر الـصناعي)، مادام المصطلح مشبعا برصيد الفكر الغربي . ومهما كان فإن الشعرية تحـاول أن تكـون بـديلا مكافئـا للـدال الفرنـسي(poétique) أو الإنجليـزي (poetics)، وكلاهمـا مـشتق مـن الكلمـة اللاتينيــة(poetica) بمعنــى كــل مــا هــو مبتــدع مبتكــر خــلاق(inventif) ولكــن دلالــة كلمـــة(poétique) المخصـــصة أصـــلا لمفـــاهيم الابتـــداع أخـــذت تتطـــور وتـــضيق

---

(1) - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، لبنا - المغرب ، ط 1 ، 1994 ، ص . 5- 6 .

(*) - الإبستيمية : هذا اللفظ يعني إجمالا فلسفة العلوم ، وعلى وجه التحديد يختص هذا الفرع من المعرفة الإنسانية أساسا بنقد المبادئ والفرضيات التي ينبني عليها علم من العلوم .

(**)- في عام 1960 انعقدت في جامعة أنديانا (l'iniversité d'indiana) ندوة حضرها أبرز اللسانيين و كان محورها " الأسلوب "، ألقى فيها جاكبسون محاضرته حول " اللسانيات و الشعرية " فبشر بميلاد التواصل بين اللسانيات والأدب .

متخذة من (صناعة الشعر) مجالها الاستعمالي المحدود، في دلالتها على" الملكة أو الموهبة الشعرية "حيث « أصبحت تدل على نظام التعبير الخاص بشاعر ما، أو فن التأليف و الأسلوب الخاص بالشعر، أو تحيل على نظرية صناعة الآثار العقلية»[1]. فهي تبحث في قوانين الإبداع الأدبي والفني بغض النظر عن نوعه أو جنسه.

لقد شاب مصطلح الشعرية غموضا كبيرا مما حدا بالنقاد إلى الخلط بين مفهومين هما: الشعرية ونظرية الأدب بالرغم من البون الشاسع بينهما؛ إن مجال نظرية الأدب ليس البحث في المناهج النقدية وخصائصها وتباين رؤاها، وإنما يمتد مجالها إلى مدى أوسع، فهو يشمل المبادئ العامة التي تحكم الظواهر الفنية، وتهتم أيضا بدراسة الأجناس الأدبية، فضلا عن مفاهيم النقد... و إذا كان هدف النقد الأدبي المعاصر يتوسل مختلف الوسائل التي تجعل منه علما، فالنظرية الأدبية- كما هو معروف- تحاول سلك هذا الدرب لأن في محاولتها تحديد السمات العامة للأدب. والنظرية مصطلح دقيق المراد به « ذلك البيان المنظوم في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ... إنها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده تماما »[2]. إن ماهية القوانين تتنوع تبعا لتغير الكيفيات و المنهجيات، ولم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلا إذا حصرناها في العصر الحديث حيث اتبعت مع الشكلانيين الروس - والذين جاءوا بعدهم - المنهجية اللسانية « وقد كان لنزعة العلوم اللسانية إلى العقلنة والعلمية أثر بالغ .. فكان في ممارستهم إخصاب لحقول عملهم »[3] .

لقد غدا مصطلح " **نظرية الأدب**" من المصطلحات التي تحظى بالدراسة والتحليل، بوصفه علما تطور بدءا من القرن التاسع عشر مع"**غوته** و**ماكولي وكارلايل**". إنه نوع جديد من الكتابة. ويرى مؤلفا " **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان** "[*] أن الشعرية لا يمكن أن تكون مرادفا، نطمئن إليه، لنظرية الأدب وذلك لتعدد نظريات الأدب بعدد المناهج والرؤى « إن الشعرية لا تستطيع أن تزعم بأنها نظرية الأدب، يوجد عدد من نظريات الأدب بمقدار ما يوجد من طرق للنقاد نحو الأدب وهذا يعني أنه يوجد عدد غير نهائي، وإن

---

(1) - يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات ، منشورات مخبر السرد العربي جامعة منتوري - قسنطينة ، ط 1 ، 2006 ، ص . 14.

(2) - جوناثان كالر : النظرية الأدبية ،تر،رشاد عبد القادر ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا - دمشق ،ط1 ،2004 ، ص . 9 - 11.

(3) - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص. 26 .

O-.Ducrot, T.Todorov : Dictionnaire Encyclopédiue des Sciences du Langage, Editions du seuil , Paris. -(*)

كل مقاربة من هذه المقاربات (التاريخية، والاجتماعية، والنفسية) لتقطع في الحقل الأدبي موضوعا خاصا بالدراسة »[1]وهو ما عناه ابن عربي في قوله :

وما الوجه إلا واحد غير أنه ♣ إذا عددت المرايا تعدد[*]

هذا الرأي يصطدم برأي " **تودوروف** و **دوكرو**" في عدهما الشعرية بمثابة نظرية للأدب ورسخوه في السؤال المحوري للشعرية : ما الأدب؟. وتدل عند "**غريماس** و**كورتاس**" على النظرية العامة للأعمال الأدبية. هذا الإقرار الأخير الذي يمتد إلى" **أرسطو**" ... ومنه فإن الحديث عن الشعرية يستوجب الإحالة على أرسطو الذي استعمل المصطلح بمعنى دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعا لفظيا. وأما "**جون كوهين**" فيقدم لنا الشعرية على أنها علم دراسة الشعر « علم موضوعه الشعر من باب أن الشعر جنس من اللغة " un genre de langage وأن الشعرية - إذن - هي أسلوبية ذلك الجنس »[2] وبالتالي فهو يتجاوز هذه الحدود عند آخرين إلى الفن الأدبي وربما الإبداع اللفظي، ومنهم " **تودوروف** t.todorov".الذي وسع من وظيفة الشعرية لتطال دراسة الفن الأدبي، فإذا كانت الشعرية تدرس الفن الأدبي ، فإن هذا لا يكون بوصفه عملا قيميا، ولكن بوصفه عملا تقنيا، وبوصفه مجموعة من الإجراءات (في تقدير جاكبسون) الذي يرى « أن مصطلح الشعرية قد ارتبط بجهود اللسانية ارتباطا وثيقا، وخاصة ما تعلق منها بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ(التواصل)»[3] بعد أن قدم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل فعل تواصل لفظي، ويوضح النموذج الاتصالي الذي ارتبط باسمه هذه النظرية:1- مرسل (destinateur)، 2- مرسل إليه (destinataire) ويتوسط بينهما .3- رسالة (message)، تتطلب.4- سياقا (contexte) و5- شفرة (code) و6- قناة اتصال (contact) ويولد كل عنصر من تلك العناصر وظيفة لسانية مختلفة:1- انفعالية(fonction émotive)) و2- إفهامية (conative)، 3- شعرية (poétique)، 4- مرجعية (référentielle)، 5- المعجمية وتسمى وظيفة ما وراء اللغة (métalinguistique)، 6- انتباهية (phatique). ويعرض جاكبسون لعامل الرسالة في عملية التواصل يقول:« إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية، ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تدرس دراسة مفيدة إذا

---

(1) - أزوالد ديكرو ، جان و ماري سستايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر :د/ منـذر عيلشي ،المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 2007 ، المغرب - لبنان ، ص . 177.

(*) - البيت منقول عن كتاب " بحوث في الشعريات " لأحمد الجوة بالشكل الذي أوردناه ، ص .456 .

(2) - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ، و محمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص. 16.

(3) - يوسف وغليسي : الشعريات والسر ديات ، ص . 18.

أغفلنا المشاكل العامة للغة ... وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة... وبناء على ما سبق يتضح لنا أن موضوع الشعرية هو البحث عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا، وقد حاول" **تودوروف**" أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الذي أقامه" **رولان بارت** R.barth" بين الأثر الأدبي وبين النص لينفي إمكانية أن يكون الأول موضوعا للشعرية لكونه عملا موجودا، ولأن موضوع الشعرية هو العمل المحتمل، في حين نجد" **تودوروف**" يركز على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، وفي المقابل يخص موضوع الشعرية بالخطاب (discours) ليصل إلى هذه النتيجة بعد أن يشرح كيف وضعت الشعرية حدا للتوازي القائم على هذين المستويين: التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته على حد تعبير "**حسن البنا عز الدين**"بقوله: « لا يعد العمل الأدبي إلا إنجازا من انجازات ممكنة لبنية محددة وعامة للخطاب الأدبي وتجليا لها . وهكذا لا تعني الشعرية بوصفها علما بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن »[1].

يتضح جليا أن الشعرية تهتم بالأدب في حد ذاته باعتباره بنية علائقية تحيل إلى الداخل « فمن الواضح أن "**جاكبسون**" في تحديده للوظيفة الشعرية يقترب بنا من بعض أطروحات الشكليين التي ترى أن العمل الأدبي يشير فقط إلى نفسه، ولا يعلق على العالم أو يصل بين الكائنات الإنسانية »[2]. إذن فالأدبية- في أقرب مفاهيمها- هي تحويل الفعل اللفظي إلى أثر. و تمثل اللغة الركيزة الأساسية للنظرية الشعرية.

رأينا- خلال ما تقدم - كيف تتقاطع الشعريات مع مفاهيم ومناهج وتستند إلى علوم شكلت لها مجالا رحبا للمناورة الفنية، مثل علوم اللسان ومناهج النقد الأدبي...الخ.

وقد استندت الشعرية في منهجها النظري على علوم اللغة، وعلى رأسها **اللسانيات** (linguistique) على اعتبار أن الشعر فن لفظي يستلزم - قبل كل شيء - استعمالا خاصا للغة يتماشى وخصائص اللغة الشعرية التي يبطنها الإيحاء، ويداعبها التناغم، ولهذا نجد الشعر شديد الحرص على فكرة البنية؛ لأن موسيقى الكلمة تنشأ في إطار علاقتها مع بقية

---

(1) - حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - لبنان ، ط1، 2003 ، ص.44.
(2) - المرجع نفسه ، ص.45.

الكلمات الأخرى في السياق الذي تجري فيه... ولأن السياق النظمي هو الذي يعطي الكلمات غنى دلاليا مكثفا، وللمعنى نفسه يشير جاكبسون « إن اللغة الشعرية تستحق أن تحظى بكل اهتمام اللساني نظرا، على الأقل، لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية »[1]. إن إسهام اللسانيات السوسرية في إخصاب العلوم الإنسانية لهو الفتح المبين الذي وسع مجال المقاربة اللغوية بما انعكس بصورة ايجابية على مناهج النقد الحديثة التي ضربت أكباد الإبل إلى الدراسات المحايثة [*]« فإذا كانت لسانيات" **سوسير**" قد أنجبت أسلوبية(stylistique) **ش. بالي (Charles Bally)**، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا شعرية **جاكبسون** وإنشائية **تودوروف**...»[2]. إذن فقد مثلت اللسانيات معينا خصبا في تحديد ماهية علم الأدب [الشعرية]، هذا بغض النظر عن التعارض الذي أبداه" **تودوروف**" ويتجلى في رفضه استحواذ اللسانيات على الشعرية، إذ من الممكن أن تقوم علوم أخرى بدور الوسيط المنهجي لهذا العلم القديم الجديد في الوقت نفسه.

مع جزمنا أن تدوروف الذي يلتقي مع جاكبسون في مفهوم الوظيفة الشعرية إلا أنه يختلف معه في المنطلق المعرفي (الإبستيمي). ولعل من المجالات المعرفية - إضافة إلى علمي اللغة واللسانيات - التي أثرت علم الأدب [الشعرية] نجد اقتراب الشعرية من البلاغة عن كثب؛ فقد كانت هذه الأخيرة منذ العصور الكلاسيكية تهتم بدراسة الموارد اللغوية، وتقنيات التعبير لتحقيق أغراض محددة يمكن استخدامها لبناء خطابات مؤثرة مع مراعاة مقتضى الحال، كما عرفها" **الآمدي**"(ت 376هـ) في كتابه الموازنة :« والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سليمة من التكلف. كافية لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية » [3]. وإذا كان" **أرسطو**" قد فصل البلاغة عن الشعرية؛ إذ تعامل معها [البلاغة] على أنها فن القدرة على الإقناع، وتعامل مع الشعرية بكونها فن المحاكاة أو التمثيل إلا أن الفكر في العصور الوسطى قد جمع بينهما« ومع ذلك فقد دمجت بينهما التقاليد الأدبية للقرون الوسطى والنهضة الأوروبية: حيث غدت البلاغة فن الفصاحة، وكان الشعر (بما أنه ينشد أن يعلم، وأن يبهج، ويثير المشاعر) مثالا رفيعا على هذا الفن. و يرتبط الشعر مع البلاغة؛ فالشعر هو اللغة التي تعمل على

---

[1] - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ،تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 . ص. 77 .
(*) - المحايثة : المبدأ الذي أصبحت به اللسانيات علما ، وهو يعني تفسير اللغة باللغة نفسها.
[2] - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص. 43.
[3] - الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، تح : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ،1961، ص . 181.

استخدام وافر للصور المجازية، و اللغة التي تطمح إلى تحقيق أغراض محددة بقوة»[1] فالمؤكد أن العلاقة بين الطرفين [البلاغة والشعرية] وطيدة لأن الشعر هو مجاز بالدرجة الأولى؛ يأتي في شكل صورة مبتكرة أو عبارة خلابة أو لفظة مؤثرة وكما يقال :" المجاز في الأدب كالإسلام في القرآن" مسلمة لا تتجاوز الحقيقة.غير أن سمعته[الشعر] شوهت منذ أن استبعد" **أفلاطون**" الشعراء من" **المدينة الفاضلة** "واعتبر البلاغة وسيلة مضللة لعوب تدغدغ عواطف الشباب وتفسد مبادئهم الأخلاقية، وقيمهم الاجتماعية بيد أن" **أرسطو**" أكد على أهمية الشعر "**التعليمية**" عبر التركيز على المحاكاة بدلا من البلاغة.

لم تكن اللسانيات وحدها كفيلة بتحقيق كفاية منهجية في حقل الشعرية، و للسبب ذاته ألمح جاكبسون إلى أن هناك أدوات كثيرة التي تدرسها الشعرية لا تنحصر في فن اللغة، ومنها **السميولوجيا**(la sémiologie) وعلم الدلالات (la sémantique) « ذلك أن نظرية الدلائل أي السميولوجيا تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب »[2]. وقد كشف رولان بارث عن إمكانية توسيع مجال اللسانيات، وإحداث قطيعة بينها وبين السميوطيقا مما مهد الانتقال من دراسة اللغة في ضوء الكلمة المفردة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب؛ وهذا هو الانتقال من الدراسة اللسانية للخطاب إلى الدراسة السميولوجية له.« وشبيه بهذا وعي تودوروف نفسه بأن موضوع اللسانيات هو" **اللغة** " في حين أن موضوع الشعرية هو "**الخطاب**" مع اعتماد الاثنين المفاهيم نفسها ووقوعهما في دائرة السيميوطيقا»[3].

و قد أوضح بعض البنيويين الفرنسيين، مثل" **بارث** و **جيرار جنيت** G-genette، و**تودوروف**" « أن بؤرة اهتمام الشعرية تحولت من العمل الأدبي نفسه بوصفه نصا إلى **النظام** الذي يجعله ممكنا. وبالنسبة لبارت فإن علم الأدب لا يمكن أبدا أن يصبح علما للمحتوى؛ فليست غايته أن يكشف المعاني لكن أن يعرف كيف يكون المعنى ممكنا وبأي كلفة وأي وسيلة، وقد أدى هذا العمل بصورة طبيعية إلى نظرية للعلامات أو السيميوطيقا »[4]. إن النص - أي نص كان - هو ثابت في منطوقه متغير في مفهومه؛ و طرق فهمه تتم - عادة- من خلال لغته واختلاف الرؤى. وهذه القراءة المتعددة للنصوص ليست بالأمر الجديد

---

(1) - جوناثان كالر : النظرية الأدبية ، ص . 85.
(2) - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص . 68 .
(3) - حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة ، ص .52.
(4) - المرجع نفسه ، ص . 53 .

الخاص بثقافة هذا العصر، فقد كان **الخليفة علي- كرم الله وجهه-** يقول عن القرآن بأنه: " حمال أوجه "، أو هو "خط مسطور بين دفتين لا ينطق، وإنما يتكلم به الرجل " غير أن هذا الجانب المضيء من تراثنا قد جرى طمسه لصالح خطاب يجمد دلالة النصوص في قوالب لا تتغير. « ولأن قراءة النص الأدبي تقوم على تناسل الجمل اللانحوية، وفكرة " معنى المعنى " التي هي مورد الشعريات ومطلب حذاق التيار السيميائي؛ ولاسيما أن الشعر الحديث - في جوهره - نسق سيميائي.. ومن هنا اشترطت الشعريات في النص المتميز أن يكون قائما على الاحتمالات والممكنات، بمعنى النص الحداثي **نص مفتوح** - بحسب رأي **أمبرتو إيكو**- لا يتضمن لغة التصريح »[1] وقديما قال " **الجاحظ** ":" إن الكتابة أروع من التصريح ". والنقد الحديث يقر هو الآخر على أن لغة الأدب هي لغة إيحائية واستعارية.

وعلى مستوى آخر تتقاطع الشعرية مع مصطلح الأدبية، بل لا يكاد القارئ يميز بينهما نظر لتدولهما على مفهوم واحد يخص علمنة الظاهرة الأدبية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي مما أدى إلى طغيان مصطلح الشعرية عليه « الأدبية- إذن- مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه وطرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما، وتمييز حدودهما، تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع .»[2].

وخلاصة مفهوم الشعرية، أنها نظرية موضوعية تنظر في عملية الإبداع الأدبي في إطار المقاربة النسقية التي تستبعد السياق الخارجي؛ كالمحيط الاجتماعي والتحليل النفسي وحياة المؤلف.. وتستهدف اللغة في ذاتها ولذاتها على خلفية ما شهدته الساحة الأدبية من صراع ببن المناهج السياقية التي قد باءت بالفشل الذريع أمام المد اللساني القائم على النظام اللغوي الذي هيمن على الدراسة الأدبية؛ لأن موضوع الدراسة الأدبية هو الأدب في حد ذاته. وهذا يترجم مقولة جاكبسون الشهيرة:« أن موضوع الأدب ليس الأدب ولكن الأدبية (littérarité)»[3]. فالمقاربة المحايثة هي المخولة في الوقت الراهن - على الأقل - لإماطة اللثام عن كنوز الأدب وكشف ما يدخره من قيم فنية ومبادئ إنسانية ورؤى جمالية.

1- الروافد الفنية لمتصور الشعرية :

---

(1) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم - ناشرون ، الجزائر - لبنان ،ط1 ،2007 ، ص . 306- 307 .

(2) - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص . 36 .

(3) - ايخنباوم بوريس : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية ، للناشرين المتدين مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص . 35 .

إن الفنون بطبيعتها ترتكز في نشأتها على روافد فكرية ورؤى فلسفية وخلفيات إيديولوجية ولا يمكن لأي نظرية أيا كان نوعها أن تنتج من العدم، إذ لا بد من مناخ ملائم لنشأتها، فالنقاد لا يستطيعون وضع قواعد مذهب أدبي ما دون مراعاة ملابسات العصر الفكرية والاجتماعية والنفسية، فعلى سبيل المثال لا يمكن أن نتصور نشأة" نظرية الأدب " بمعزل عن الفلسفة العقلية وعلوم البلاغة العربية، ناهيك عن مبتكرات علم اللسان السوسيري. ولكن قبل الحديث عن تأثير هذه الرؤى يجدر بنا أن نعود بأصل هذا العلم [الشعرية] إلى منابعه الأولى لنكون على بينة مما نستهدفه من نتائج منطقية، ويكون منهجنا في ذلك تحري الموضوعية وإتباع المنهج العلمي.

يعود مصطلح الشعرية(كعلم دراسة الشعر) بجذوره الأصلية إلى منظره الأول "**أرسطو**"(aristote) [348ق.م- 332ق.م]. وقد تداولته معان مختلفة ومصطلحات مثل: الأدبية، الإنشائية والشعرية، قبل أن يكتمل إلى المفهوم الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم؛ وهو البحث عن القوانين العلمية التي تحكم عملية الإبداع، هذا بغض النظر عن مجموع النظريات التي آزرت المفهوم [الشعرية] مثل نظرية **التماثل**(équivalence)" لجاكبسون "، ونظرية **الانزياح** (écart) عند" جان كوهين(jean Cohen)"، ومتصور **الفجوة**: **مسافة التوتر**" لكمال أبو ديب".

لقد أصبح مفهوم الشعرية مشدودا بالدرجة الأولى إلى الاختصاص الذي يطغى على فكر الناقد أو مذهب الباحث، « إنها أمر صريح يكون موضوعا مركزيا للتفكير مثلما هو الحال عند " أرسطو"(كتاب الشعر) أو عند" هنري ميشونيك " **(**من أجل الإنشائية **)** وقد تكون مبحثا ملحقا باللسانيات كما هو حالها في عمل" جاكبسون"(اللسانيات والإنشائية **)** وفي كتابه" محاضرات في اللسانيات العامة " أو تابعا للسيميائية عند "جوليان غريماس" **(**محاصرات في سيميائية الشعر **)**، أو تابعا للبلاغة عند فريق مو:(groupe- mu) (*) »[1].

إن العودة بالشعرية إلى أصولها يعد عملا تقعيديا يضع المفاهيم على أساس متين من القوة الفكرية والحجة المنطقية. ولذات السبب آثرت في هذا العمل أن أبدأ من المنطلق الأول من

---

(1) - أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مطبعة التسفير الفني ، تونس - صفاقص ،(د . ط) ، 2004 ، ص . 10 .
(*) - فريق مو : وهم جماعة من النقاد والكتاب اشتركوا في وضع البلاغة العامة - rhétorique générale .

إنشائية **المحاكاة** لأرسطو ومحاولات العرب في سبيل وضع بوادر نظرية عربية في مجال الشعريات.

2- من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية :

أ- شعرية المحاكاة :

إن عملية الاستقراء لتاريخ النقد تبين مدى تجذر النظرية الشعرية عند القدامى، ثم الدراسات اللاحقة[العربية] التي اعتمدت شروح كتاب أرسطو، وتبنيها لمشروع المحاكاة، ولاسيما أن العرب قد اطلعوا على مصنفات اليونان الفكرية والأدبية، وكثرت الترجمات والشروح[*] لكتاب " فن الشعر" لهذا فقد اصطبغ التنظير العربي بالمسحة المعيارية الميتافيزيقية سواء من جانب المفاهيم أم المصطلحات، ولم تتحرر الدراسات النقدية من هذا الوضع إلا مع تباشير عصر النهضة « وتدرج النقد العربي يرسم صورة لتطور النظرية الشعرية وهو يرمز في الوقت نفسه إلى الجو العلمي الذي يسيطر على أقلام النقاد فإذا بلغنا العصر الحاضر وجدنا أن النقد أخذ يقلل من استعمال المصطلحات الميتافيزيقية ويكثر من المصطلح البلاغي اللغوي مثل الغموض والتناقض والكناية والمجاز ...»[1]. وتتضح مساهمة العرب في بناء صرح الشعريات بما قدموا من نظرات نقدية، كما هو الشأن عند الجرجاني في نظرية " **النظم**"، أو مفهوم "**التخييل**" لحازم القرطاجني، و"**عمود الشعر**" للمرزوقي ...الخ. مما سنتعرض له لاحقا بعد الانتهاء من عرض آراء أرسطو في المحاكاة لأن إلغاء مجهود العرب يعني - بالضرورة - تشويه في بنية المولود[الشعرية]. ومن المفيد، في هذا الباب أن نستهله بتعريف وجيز للمحاكاة، إذن هي :« اصطلاح ميتافيزيقي استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط : إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عندهما يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما .ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم في ثلاثة دوائر: الأولى:عالم المثل، والثانية : عالم الحس - وهو صورة للعالم الأول، والثالثة : عالم الظلال والصور والأعمال الفنية، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاثة خطوات »[2].

---

[1] - إحسان عباس : فن الشعر ، دار صادر و دار الشروق ، بيروت - عمان ط1 ،1996 ، ص ، 15 .

[*] - لعل أقدم مصدر عربي يشير إلى كتاب أرسطو ، هو كتاب " الفهرست " لابن النديم .فقد جاء في معرض تصنيفه لأعمال أرسطو وأسماء مترجميها إلى اللغة العربية ، ما نصه« الكلام على " أبوطيقا "- معناه الشعر- نقله أبو بشر متى (ت 939 م) من السرياني إلى العربي . ونقله تلميذه يحي بن عدي (ت 974م) ».

[2] - المرجع نفسه ، ص ، 17 .

إن أول مصدر يمكن أن نطمئن إليه هو كتاب أرسطو؛ وذلك لكون الشعرية في الأصل نظرية في الشعر **التمثيلي** ونظرية **الأجناس الأدبية** القائمة أساسا على مفهوم المحاكاة(**lamimésis**)؛ وفحوى نظرية المحاكاة قائمة على رؤية فلسفية مفادها أن الفنون أساسها مبدأ التقليد الذي يقسم الكون إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي؛ أما عالم الموجودات (الطبيعي) فهو مجرد صورة مشوهة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل. وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شئ فإن تلميذه قد قصرها على الفنون، وربما ذهب أبعد من ذلك حين وجد أن الطبيعة ناقصة والفن يتم ما فيها من نقص . لكن أرسطو اتبع المنهج الاستقرائي (l'induction) في تحليل الأنواع الأدبية (**المأساة والملهاة**) منطلقا من وقائع أدبية ومنتهيا بقوانين عامة حول الظواهر الأدبية، واستطاع أن ينقل الشعرية من مستواها الفلسفي إلى تصور أدبي، معتمدا خطة تقسيم الشعر كجنس أدبي إلى أنواع ثلاثة هي : الشعر الملحمي التراجيدي والكوميدي ويغضي تماما عن الشعر الغنائي أوالإنشادي. إن الفن في عرف أرسطو يقوم على المحاكاة ويطرحها كقانون أساسي للفن.هذا على مستوى المحاكاة، أما على صعيد الشعر فإن" **أفلاطون**" يقر بقدرة الشعر على الإغواء؛ لما فيه من سحر الموسيقي والتأثير العاطفي، وهذا ما يبرر قراره التعسفي في حق الشعراء؛ حين أقدم على طردهم من" المدينة الفاضلة " بدعوى إفساد الأخلاق « فقد كان أفلاطون من أكبر المدافعين عن وجهة النظر الأخلاقية في الفن، حتى إن معظم الباحثين يعتبرونه مؤسس التصور الأخلاقي في الفن، خاصة في محاورة الجمهورية »[(1)].هذا مذهب أفلاطون في الفن، أما أرسطو فإنه يرى ما يصنع الشعر ليس الوزن والإيقاع الموسيقي وإنما عنصر المحاكاة، وهنا موضع التناقض الذي وقع فيه أرسطو لأن المحاكاة ليست منقطعة عن العالم الواقعي، وعلى ذلك فإنه استطاع أن يؤسس دعائم الشعرية من خلال ضبط مفهوم الشعر بقوله :« الشعر هو الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها»[(2)]. و السؤل الذي يطرح في هذا المقام، هل يعد كتاب - فن الشعر- كتابا في الشعرية فقط ؟. إن الإجابة عنه تستدعي نظرة سريعة على محاور الكتاب للتحقق من مدى انفتاح التفكير الأرسطي على مجالات فكرية وفنية متعددة منها: الرسم والتاريخ

---

(1) - رمضان الصباغ : مقال عن العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن ، مجلة عالم الفكر ، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت ، المجلد السابع والعشرون ، العدد الأول ،سبتمبر. 1998 ، ص .85.

(2) - ارسطوطاليس : فن الشعر ، تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، (د.ط) ،ص .4 .

والفلسفة بغية عقد مقارنات للتوصل إلى كنه الشعر، ولئن كانت غايته مركزة بصفة أساسية على الشعر التمثيلي المتمثل في المأساة (la tragédie)، فإن خلاصة ما توصل إليه أن « الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأن الشعر يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي »[(1)].

وقد أشار تدوروف في كتابه " الشعرية " « أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب »[(2)] ..إن جنس الشعر الذي ألغاه أرسطو في كتابه هو الشعر الغنائي، الجنس الأكثر تميزا في عالم الإبداع الشعري واختفى الجزء المتعلق بالكوميديا(la comédie) واحتفى بالمأساة، ولم يستطع أن يبين القوانين النوعية للملحمة وذلك راجع إلى أنها نوع متكامل وله أسس ثابتة مما سهل عملية استنباط قوانينها، واقتصر في الملحمة على القوانين الشعرية التي تشترك بها مع المأساة.

إن قول أرسطو بالمحاكاة لا يعني تجاوز الواقع لأنه مهما حلق به الخيال لا يمكن أن يتجاوز حدود الواقع؛ إن "**امرأ القيس**" يقلد سرعة فرسه على الرغم من أن هذا الفرس لما يوجد بتاتا، ومثله" **عطيل، لشكسبير**" ليس محاكاة لرجل واقعي قد وجد فعلا غير أنه محاكاة لرجل ما لأن الشاعر يصنع أشياء بالمماثلة لأشياء موجودة .

ومن مفهوم المحاكاة ينطلق أرسطو محددا ماهية المأساة بوصفها « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الخوف فتؤدي إلى التطهير(catharsis) (*) من هذه الانفعالات »[(3)].

لقد ربط أرسطو الشعرية بالمتعة فحيثما وجدت فثمة الشعرية كما ربطها بشروط منها : السرد الدرامي، العمومية، المحاكاة و العرض ... إلخ، ولم يفت الفيلسوف أن يعطي النواحي الشكلية في مؤلفه عناية خاصة لأنها من الخصائص الشعرية في اعتقاده « في المقابل إن المنزلة التي يعطيها للعرض في تحديد الشعرية تفسر لنا قلة اهتمامه ببعض المظاهر الشكلية

---

(1) - المصدر السابق ، ص . 26 .

(2) - تزفطان تودوروف : الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص . 12 .

(3) - أرسطو : فن الشعر ، تر: عبد الرحمن بدوي ، ص .18 .

(*) - التطهير : ترجمة للكلمة اليونانية (catharsis) بالمعنى الدقيق .ويتعلق الأمر بتعبير ينتمي إلى المعجم الطبي الذي يمكن ترجمته " تنظيف " ... وهكذا يتعرف المشاهد في المسرح ، بشكل نموذجي ،على مؤشرات سبق له أن عايشها في حياته اليومية . المتعة الشعرية إذن ، هي قبل كل شيء متعة عقلية . جان ميشال غوفارن : تحليل الشعر ، تر: محمد محمود ، ط1 ،2008. ص .17.

للشعر بما في ذلك قضية الأوزان »[1]. وقد سبق أن أشرنا إلى أنه لا يربط الشعر بالوزن و القافية وإنما يربطه أكثر بالسرد القصصي؛ لأنه هو العمل الذي يجب أن نعطي له الأهمية، فهو يولي أهمية للتقنيات المتعلقة بالعبارة (lexique)، وأكد حرصه على سلامتها اللغوية من الابتذال، وحث على الوضوح واللامألوف لأنهما يساعدان على تشكيل النوع، كما أعطى أهمية معتبرة للاستعارة (métaphore) .

يكاد يتفق النقاد(نورثروب فراي، باختين، تودوروف)على أن كتاب أرسطو في الشعرية هو كتاب في نظرية الأجناس الأدبية، ويؤكد صحة الفكرة صاحبا كتاب نظرية الأدب ،" **رنييه ويليك وأوستن وارين**" اللذان قالا: « إن مؤلفات أرسطو وهوراس مراجعنا الكلاسيكية لنظرية الأنواع (...) غير أن أرسطو- على الأقل - شاعر بتميزات أخرى أعمق، بين كل من المسرحية والملحمة و الشعر الغنائي...»[2]، وإن عدّ كذلك يبقى هذا الكتاب - رغم تقادم الزمان - واحدا من أعظم المصنفات التي فتحت باب التنظير الأدبي .

إن البحث في شعرية المحاكاة - لا محالة - سوف يلقي بظلاله على الشعرية العربية، و إن كانت في حقيقتها لم تخرج عن آراء أرسطو في الشعر وقوانينه، هذا طبعا إذا اعتمدنا النظرة المتسرعة دون التعمق في استكشاف التراث العربي وقراءته قراءة متأنية، لكن هذا لا ينفي نمو الشعريات عند الإغريق على الرغم من كونها تبحث في قوانين الكتابة قبل أن تكون تنظيرا للشعر أو التراجيديا، إضافة إلى ما اتسمت به من معيارية (appréciatif)، وعدم قدرتها التحرر من وحكم القيمة و سلطة البلاغة بوصفها فرعا للمنطق، كما عدها"**جيرار جينيت**"(gérard génette) الذي لا يرى فيها سوى **بلاغة جديدة** ليس إلا !؟. « قد يكون مرد ذلك إلى كونها لا تمتلك لغة واصفة (métalangage) تميزها عن الخطاب الواصف (métadiscours) للبلاغة القديمة التي تحولت من مقاربة إجرائية إلى نظرية معيارية غلب عليها غلو التصنيف والجمود. »[3]. إن وقوع البلاغة العربية القديمة تحت آسار المنطق الصوري جعلها تولع بالتصنيف والترتيب؛ مما أعاقها عن مسايرة التحولات وإنتاج أشكال بلاغية جديدة، ولم تقو بلغتها الواصفة من بناء صرح الشعريات، وذلك راجع- بالضرورة- إلى الأسباب السالفة الذكر بالإضافة إلى هيمنت الثقافة الشفوية على

---

[1] - جان ميشال غوفار : تحليل الشعر ، تر: د/ محمد محمود ، مؤسسة مجد للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص . 19.

[2] - رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1987 ، ص . 238 .

[3] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص .267 .

الكتابة الشعرية، والنفور من الفكر في الممارسة النظرية على الخصوص ...إن المفاهيم التي مجها الذوق العربي القديم سيعاد صوغها في شكل آراء نقدية خصبت حقل الشعرية والشعر، والشاعرية(*) ومنها على سبيل المثل لا الحصر جهاز المصطلحات النقدية؛ كالغرابة، الغموض، الألغاز، السرقة، الغلو، المبالغة، الشكل، المضمون...الخ . وما يدل على ارتباط البلاغة بالنقد هو تناغم المصطلحات البلاغية ولغة النقد وقيام هذا الأخير على مكتسبات الأول وجهاز مصطلحاته بصفة شبه دائمة « إذ النقد العربي القديم أسس على علوم البلاغة العربية وقضاياها .. وقد طرح الجاحظ جملة من القضايا النقدية وتتمثل في المسائل التالية : اللفظ ، المعنى ، النظم ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال السرقات الشعرية، البيان العربي... »[1] . وقد ربط نقادنا (الجاحظ (ت 255 هـ)،عبد القاهر الجرجاني، (ت471 هـ)، ابن سينا (ت 428هـ)، وحازم القرطاجني [608 هـ - 684هـ] الإبداع بالغرابة والغموض، يقول الجاحظ في هذا الصدد : « إن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكل ما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع »[2]، وأشادوا بقيمته الفنية واعتبروه سر الصناعة الشعرية وإن كان من المفاهيم الميتافيزيقية التي يصعب تطويقها بتعريف لارتباط الشعرية العربية بظاهرة الغموض لكونه هو عامل إثارة الدهشة والانبهار الذي يستعصي على الفهم، ولهذا يرى عدد من نقادنا القدامى والمحدثين« أن الغموض مقوم من مقومات الشعر لا حدثا عارضا فيه، وأنه في الوقت نفسه مصدر من أهم مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه.»[3]. إن الوعي النقدي القديم قد سيج الأدبية بهالة ميتافيزيقية انجر عنها شيوع الأحكام العامة التي تَعم على القصيدة بكاملها فبمجرد أن يستحسن القارئ بيتا شعريا حتى يصبح النص كله مستحسنا بكامله، والعكس صحيح . ولهذه الأسباب ظل جهاز المفاهيم - عند العرب قديما- حبيس هذه التصورات الغامضة.

تتجلى بواكير التنظير- إذن- عند العرب في شكل نظرات تعوزها الشمولية والخلفية المعرفية، وهي صالحة لأن تقدم نظرة جزئية لكنها لا ترقى إلى مستوى الحكم النقدي القابل للتعميم، هذه الخواطر النظرية وردت في أحكام الشعراء والأدباء، وإن كانت فكرة

---

[1] - قصي الحسين : النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت- دار الشروق جدة ،ط1، 2008 ، ص . 92 .
[2] - الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق و شرح : عبد السلام هارون ، القاهرة ، 1961 ، ج1 ، ص.89 .
[3] - أحمد محمد المعتوق : اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي المغرب ، لبنان ، ط 1 ، 2006 ، ص . 83 .

الشـعراء النـقـاد قـد بـدأت قديما مـع **"هـوراس "(horatius)** [8 ق. م] وبعده **"بوالو" (N.boileau)** [1636- 1711] في العصر الكلاسيكي عند الغرب، ولهذا رأى **"جونسون" (gansant)** بـأن الحكم علـى الشعراء إنمـا هو وحده مهمـة الشعراء . وهذا مـا عرفنـاه فـي تاريخ نقدنا العربي حيث كان النابغة الذبياني هو الذي يحكم بين الشعراء « كـان يقوم مقـام القاضـي الـذي لا تـدفع حكومتـه»[1] ولـم يسلم هـو نفسه مـن نقد النـاس لـه، وقد عيب عليـه" الإقواء" في شعره فلم يأبه حتى جاؤوا له بقينة فجعلت تغنيه:

أمن آل مية رائح أو مغتدي ♣ عـجلان ذا زاد وغيـر مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا ♣ وبذلك تنعاب الغراب الأسودَ .[*]

ففطن النابغة فغير عروضه وجعله : وبذلك تنعـاب الغراب الأسود[بكسر الدال]. ومن أجل هذا سمعه النـاس يقول: « دخلـت يثرب وفـي شعري شـيء وخرجت وأنـا أشعر النـاس »[2] وفي العصور الموالية جد شكل جديد من التنظير في شكل أبيات شعرية على نحو ما نجده عند البحتري :

والشعر لمح تكفي إشارتـه ♣ و ليس بالهذر طولت خطبه.[3] »

إن محـاولات نقادنـا ـ علـى مـا فيهـا مـن نقـائص ـ تـشكل سندا قويـا للنظريـات الحديثـة و خاصـة محـاولات عبـد القـاهر الجرجـاني وآراء القرطـاجني فـي " التخييـل" . صـحيح أن المنطلق للتنظير الشعري العربي كان مع **"قدامة بن جعفر"**(ت 337هـ) حين عرف الشعر **بقوله:** « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى »[4]. ففي ثنايا هذا القول تنطوي بوادر نظريـة عربيـة فـي الـشعرية؛ إذ وقـف علـى الأركـان التـي ينبنـي عليهـا الـشعر وهـي : اللفظ، المعنى، الوزن، و القافية . ولم يقف الأمر عند قدامة بل تبعتـه محـاولات أخرى كانت علـى قـدر كبيـر مـن النـضج والإتقـان، نـذكر منهـا علـى سبيل المثـال نظريـة **"عمـود الـشعر، للمرزوقي"** والتي وقف فيها على الأبواب السبعة لصناعة الشعر كما يوضحها قولـه :« إنهم كـانوا يحـاولون شـرف المعنـى وصـحته، وجزالـة اللفظ واستقامته، والإصـابة فـي الوصـف ـ ومـن اجتمـاع هذه الأسـاليب الثلاثـة كثـرت سـوائر الأمثـال و شـوارد الأبيـات ـ والمقارنـة فـي

(1) ـ قصي الحسين : النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، ص . 13 .

(*) ـ القصة وغيرها من حكايا النقد الانطباعي أوردها أبو الفرج الأصفهاني في كتاب " الأغاني ".

(2) ـ قصي الحسين : النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، ص . 13 .

(3) ـ البحتري : الديوان ، ضبط وتحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، ج 1 ، ط 1 ، 1921 ، ص .38 .

(4) ـ قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى ، القاهرة ، 1963 ، ص . 10 .

التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار .»[(1)].

لقد انطلقت الشعرية العربية من منطلق المتعالي لتفرض قوانين معيارية قبلية في صناعة الشعر، وإن محولة المرزوقي وأمثاله من النقاد لا تتعدى أن تكون جهدا استقرائيا جمعوا فيه قوانين صناعة الشعر على ما فيها من غموض، و رغم ذلك فقد استطاعوا أن يحددوا مواضع التنظير الأدبي ويبنوا دعائم نظرية عربية وقد سجل هذه الملاحظة الدقيقة " الباحث جمال الدين بن الشيخ " حين أشار إلى قدرة " قدامة " على التمييز بين مستويات التحليل « ليس من قبيل الصدفة أن يسجل قدامة ابن جعفر..هذه المعايير ضمن جمالية عامة للشعر، يعتبر نفسه بحق، فيما نرى ، منظرها الأول . وهو في الحقيقة أول من يطرح (علم الجيد والرديء) كموضوع للتحليل انطلاقا من العمل الذي تم ابتداء من القرن الأول ... »[(2)]؛ حيث انطرحت في النقد العربي القديم مفاهيم نقدية كمبحث ضمن [الشعريات] وهي تتجسد في أشكال تعبيرية تصف الواقع الشعري شكليا من منظور لغوي ، نحوي ، وبلاغي لا يلغي ثنائية : اللفظ/ المعنى، المطبوع / المصنوع ، وإنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره ، ورغم ذلك طرحت عدة قضايا تتعلق بالشعرية بوصفها قوانين تأليف أو نظم ، أو صناعة. أو علم قائم بذاته. كما نظر النقاد إلى نظرية "عمود الشعر" أنها إرهاص متقدم يوضح الأسس العلمية لتفسير الإبداع الشعري .

وخير ما أثمرته المصنفات النقدية القديمة نظرية النظم لـ:" **عبد القاهر الجرجاني**" [ت 471 هـ] « هجم عبد القاهر الجرجاني بفهمه الثاقب على مواطن النظم فأبانه وأحسن التبيين، وخلص الأدبية مما علق بها من ميتافيزيقية، ودرسها دراسة نسقيه انطلاقا من تحديده لمفهوم النظم ... »[(3)] إن الإنجاز الذي حققه الجرجاني يتمثل في رفضه قسمة الشعر، إلى لفظ ومعنى، التي شغلت النقد القديم، وإحكام أواصر العلاقة بين النظم والنحو وعليه تكون عملية استنباط قوانين الإبداع متميزا :« وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن نظم

(1) - أبو علي المرزوقي : مقدمة شرح ديوان الحماسة ، تح : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ، ج1 ، 1951 ، ص . 9 - 13.
(2) - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون ، محمد الوالي ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1996 ، ص . 24
(3) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 270 .

يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ، ولذلك كان عندهم نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك »[1]. تتضح معاني نظرية النظم في تناسق دلالة المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقل، ويكون بديلا لمعنى الصياغة والتصوير. إن أجل شيء في نظرية عبد القاهر هي قضية " معنى المعنى" الذي يعني البناء الفني؛ من أدوات التصوير البياني التي ترمي إلى ما يختبئ وراء معناه الظاهر. ويفرق الجرجاني بين نظم الحروف في الكلمة و نظم الكلمات على مستوى العبارة، فالأولى تعني توالي الحروف في النطق وليس نظما بمقتضى عن العقل، ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسما في العقل « فلو أن واضع اللغة كان قد قال: "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[2] وهو ما يعبر عنه اليوم بـ "**الاعتباطية**" (l'arbitraire) بخلاف النظم في مستوى الكلمات فإنه يقتضي فيه آثار المعاني .

إن السؤال الذي أجده ملحا في هذا المقام هو: هل أدرج الجرجاني، النحو، كمعيار في الشعرية ؟ من المؤكد أن نحو الإعراب لا يقدح في فصاحة الكلم ، وكما يرى ابن الأثير : ينبغي لك أن تعلم أن الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحته ولا بلاغته ويجاريه ابن خلدون في الرأي ويقول: « إن الإعراب لا دخل به في البلاغة ... فإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ولا عبرة بقوانين النحو »[3].

لكن يبقى أن نقول في نهاية عرضنا لنظرية النظم الجرجانية أنها أهملت وبشكل ملفت للنظر مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر. والجرجاني نفسه يصرح بذلك مؤكدا أنه ليس بالوزن يكون الكلام كلاما !. [*]

إن ما يؤكد اغتراف الفكر النقدي و النظري العربي من المنابع الفكرية اليونانية، تأثر نقادنا وفلاسفتنا بنظرية المحاكاة الأرسطية، وأخص بالذكر الشيخ الرئيس" **ابن سينا**" [428هـ] و"**حازم القرطاجني**"[684هـ] هذا الأخير الذي أحسن استثمار تراث اليونان حين ألم بكتابات أرسطو وقرأ شروح الفلاسفة المسلمين وبخاصة ما تعلق منها بمحاكاة التخييل. إن الموقف النظري الناضج الذي حقق "حازم القرطاجني" في فهمه لخصوصية الصناعة

---

(1) - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، القاهرة ، ص . 49 .

(2) - المصدر نفسه ، ص . 93 .

(3) - ابن خلدون : المقدمة ، نقلا عن : الأسعد محمد ، مقالة: في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص . 16 .

(*) - إن مفهوم الشعرية عند الجرجاني يشمل الشعر والنثر وبالتالي فإن شعريته تخص الكتابة والتأليف والنظم .

الشعرية يؤكد التطور النوعي في حركية التنظير العربي ففي معرض تعريفه للشعر يقول : « هو كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها »[1]. ومن هذا القول نضبط المفهوم الشامل للشعر، وفي الوقت الذي يقرن الشعر بشرطي الوزن والقافية فهو لا يلغي إمكانية اشتمال النثر على شعرية ما. من خلال حضور عنصري التخييل والمحاكاة. ويترجم هذا قوله:« فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود في محاكاة فهو يعد قولا شعريا »[2]

لقد نفى القرطاجني أن تكون الشعرية خصيصة الشعر، وأنكر أن يكون كل كلام موزون مقفى شعرا أو أن يكون طبعا فقط...وأظنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، ونفيه دخول الكلام الموزون المقفى تحت لواء الشعر. فالقرطاجني يبحث عن قوانين تحقق شعرية الشعر بغض النظر عن قيدي الوزن والقافية وإن كان يعطيهما امتيازا خاصا ...ويركز على اللغة باعتبارها هي أصل الوجود الأدبي والتجربة الشعرية؛ لأن الشعر لا يتحقق كنص إلا إذا تضافرت عناصر الشكل : الوزن والقافية وعنصر الإبداع الذي يتجلي على شكل عنصري التعجب والاستغراب وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي في إطار فاعلية البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب و الدلالة .

أثبت القرطاجني عنصر الإغراب بوصفه ركنا أساسيا من الشعرية . وعليه بنيت فيما بعد من وجهة نظر الشكليين الروس ولاسيما شكلوفسكي من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم ألفة اللغة وخلق غرابة في علاقتها.« إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها»[3].

وخلاصة ما نتوصل إليه في حديثنا عن شعرية المحاكاة هو أنها تأثرت كثيرا بالمناخ الفلسفي الذي طبع العصر فلم يتحرر التنظير الشعري من الخلفية الميتافيزقية ، سواء عند اليونان أم مع محاولات نقاد العرب لوضع أصول التقعيد الأدبي في بواكيره الأولى لوضع لبنة التنظير للفنون عامة والشعر خاصة، ناهيك عن تضافرها مع النقد والتاريخ الأدبي لتشكيل رؤية متكاملة حول فن القول الفصيح في أبعاده الفنية والفكرية والفلس

---

(1) - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، ص .71 .

(2) - المصدر نفسه ، ص . 67 .

(3) - رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ،(د . ط) ، 1998 ، ص . 29- 30 .

ب ـ الشعرية الموضوعية:

في ظل التطور العلمي المذهل، والتراكم الفلسفي الزاخر، وازدهار البحوث اللغوية في كنف الدرس الألسني فإنه من الصعوبة بمكان على الدارس اليوم أن يتجاهل ما جدّ في هذا الحقل- مع مطلع القرن العشرين- من نظريات وتجسد من مفاهيم ... ولكن رغم ذلك فالرأي السائد هو أن مناهج دراسة اللغة بلغت حدا من الضبط والموضوعية يكسبها صفة علمية، ويجنبها متاهات النزعة الذاتية. ويذهب صاحبا نظرية الأدب (رونيه ويليك و أوستن وارين) هذا المذهب تقريبا، إن لم نقل هو نفسه، ويريا أن للدراسات الأدبية مناهجها النوعية ، وهي مناهج موفقة تطابق ـ غالبا ـ مناهج علوم الطبيعة في عقلانيتها. هذا برغم كوننا نسلم ـ يقينا- أن الأدب ظاهرة إبداعية لا تضبطها قوانين علمية عامة لكونها حالة إنسانية فردية. ومنه فإن السؤال المطروح هو كيف نعالج الفن معالجة فكرية والأدب منه بوجه خاص ؟. نقول : إن المعالجة ليست مستحيلة وإنما هي ممكنة بمناهج العلوم الطبيعية ولا تحتاج لغير التحول إلى دراسة الأدب، والسعي جاهدا إلى تقليد مناهج العلوم المختلفة من خلال دراسة الأصول والعوامل المسببة وذلك بربط الظاهرة الأدبية بعلة نشوئها وإخضاعها للمعايير الكمية، و إن كنا لا نعدم برهان ذلك مادام التاريخ الأدبي أثبت أن الأدب قد أخضع فيما سبق للدراسة النفسية والاجتماعية و حتى الأيديولوجية «لا بد لنا من العودة إلى بعض المشكلات التي يثيرها هذا التطبيق الواسع الانتشار للعلوم الطبيعية على الدراسة الأدبية. إذ لا يمكن استبعادها بهذه السهولة؛ ولا شك في أن هناك مجالا واسعا لتماس المنهجين أو حتى تداخلهما فتلك المناهج الأساسية كالاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب والمقاربة مشتركة بين أصناف المعرفة المنهجية »**(1)**. ولئن كان الأدب لغة دلالية مشحونة بمؤثرات مختلفة لا تصاغ دون حتمية المجاز والتخيل والصورة والتعبير، فهذا لا يمنع أن يقاس الأدب بمقاييس علمية ويخضع لإحصاءات ومقادير ومفاهيم علمية .

إن استعانة الأدب عبر تاريخه الطويل بالدراسات اللغوية بمستوياتها المختلفة ولاسيما اللسانيات الحديثة، هذه الأخيرة التي زودت المقاربات النقدية بجهاز من المفاهيم دفعها إلى تغيير طرائقها في التعامل مع النص الأدبي « لم يعد الوعي النقدي مع اللسانيات البنيوية

---

(1) - رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص .14 .

يتهرب من مسؤولياته حيال موضوعه إزاء مناهج العلوم الإنسانية التي وقعت في قبضة النزعة الوضعية الصارمة »[1].

إن الشعريات الحديثة تدين في أصل تطورها إلى اللسانيات السوسيرية لأن من حقائق المعرفة أن الشعرية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة وجوده، ويتضح مما تقدم أن الشعرية تعنى بدراسة الأدب من حيث خصائصه والكشف عن قوانينه، وهي بذالك وجه آخر لنظرية الأدب ، غير أنها عند النقاد النصيين تمتاز بكونها تركز على الرسالة اللغوية وتتوسل لتحقيق هذا المبتغى بوسائل العلم من حيث كونها تريد الابتعاد عن الأحكام الجاهزة والآراء الانطباعية .

لقد كان ميلاد الشعرية الحديثة مع الدرس اللساني، وخاصة بجهود اللسانيات البنيوية التي أخضعت الفن للمعايير العلمية ونلاحظ هذا في نظرية "وظائف الكلام" لجاكبسون الذي اكتشف أن كل عنصر من العناصر الستة يولد وظيفة في الخطاب تتميز نوعيا عن وظائف العناصر الأخرى، ويخلص إلى أن الشعرية هي : « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[2]، لقد وحد جاكبسون بين الشعرية واللسانيات عندما وصف عمله بأنه وثق العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع، وقد أشاد بارت بهذا العمل الذي قام به جاكبسون ويرى أن الإسهام الذي سوف يبقى أكثر من غيره هو مزج الفكر العلمي بالفكر الإبداعي.

إن عمل جاكبسون هو شهادة على اعتقاده بأن اللغة هي الملكة الإنسانية المهيمنة، على حد تعبيره « أنا لساني وكل ما هو لساني ليس غريبا عني »[3]. إننا نروم أن نتابع صيرورة التفكير الإنشائي في طور بدأت فيه(ثورة اللسانيات) توجه الدراسة النظرية للأدب وجهة محايثة (immanente) ورامت علمنت المباحث الإنشائية، فلم تعد مهتمة أصلا بما هو خارج على النص... « إننا إزاء أعمال صياغتها النهائية متحققة وأجزاؤها تامة ثم إن اختيارنا هذا تطلبه التحول من النظر في إنشائية المحاكاة عند أرسطو أساسا وعند

---

(1) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 69 .
(2) - رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص . 35 .
(3) - المصدر نفسه ، ص . 60 - 78 .

القرطاجني بدرجات أقل ، إلى النظر في ما نعته " دافيد فونتان"بالشعريات الموضوعية (les poétiques objectives) وهي متكونة عنده من الشكلانية الروسية (formalistes russes) والنقد الجديد الأنجلوسكسوني ، والبنيوية الفرنسية »[1].

في النصف الأول من القرن العشرين ظهرت اتجاهات نقدية حاولت أن تفرق بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، ودافعت الشكلية الروسية [1915- 1930] ضد الضبابية في الأدب، وإخراجه من حمأة الدراسات الخارجية التي تنظر إلى السياق الخارجي على حساب خصائص النص اللغوية، جاعلة الأدبية **(**la littérarité **)**هي الخاصية المميزة لفن القول و البحث عن القوانين الداخلية للفن الشعري الذي تزامن مع التطور العالمي للتحليل البنيوي في اللسانيات، وحتى تتمكن الشعرية الناشئة من رسم معالمها في ضوء جهود الشكلانيين الروس الذين غلبوا الداخل على الخارج، واهتموا بجوهر الظاهرة الأدبية (اللغة) ..وتعاملوا مع النص الأدبي والشعر- خاصة- تعاملا نسقيا محايثا ودراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية وتأسيس علم أدبي مستقل على نسق المنهج اللساني غايته تحديد" الأدبية " وأهملوا الدراسات السياقية، مثل : علم النفس وعلم الاجتماع ... الخ .

إن اهتمامهم بالشكل جعلهم يرفضون ثنائية الشكل والمضمون لأن شكل الأثر الأدبي له علاقة وطيدة بوحدته التي تحصل نتيجة تفاعلها « إن وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا ومغلقا بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلاقة تساوي أو إضافة ، إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكية »[2]

إن الحديث عن الشعريات الموضوعية الذي دعت إليه الشكلانية الروسية يستدعي الإشارة لإسهامات حلقة " براغ " ولاسيما في مجال القراءة النسقية. وتركيزها على أهمية المستوى الفونولوجي **(**phonologie **)** وربطه بالكتابة الشعرية؛ وهي من الأمور التي تعمل على تحديد الإيقاع في القصيدة الشعرية إن هذا التصور الذي يعود في إطاره المرجعي إلى حلقة موسكو اللسانية وبعدها الشكلانية الروسية قد دفع إلى تغيير طرائق الدراسة الإيقاعية « أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية »[3]. أما مدرسة النقد الجديد أو (ما يسمى النقد الأمريكي) فقد جاء عملهم سباقا في

---

(1) - أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص .232 .
(2) - ايخنباوم بوريس : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، ص . 77 .
(3) - صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب- بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص . 21 .

التنظير الشعري وإن تداخلت فيه التحليلات الأدبية بالبلاغية بشكل واضح وعميق، وكثيرا ما كانت تصنف قراءتهم في الإطار البلاغي . ولا تختلف هذه المدرسة عن الشكلانية إلا في المنطلقات والنتائج. والنقد الجديد الذي هو في حقيقته إرهاص للنقد الحداثي بمدارسه المختلفة (البنيوي ، التفكيكي ، نظرية التلقي ...الخ. « وهو في الوقت نفسه يجسد النزعة الموضوعية في النقد الأوروبي التي ترجع في أصولها إلى العلم التجريبي في الفرن السابع عشر ، مثلما كان الحال مع الشكلية الروسية... »[1] و في ظل سيطرة العلم التجريبي والنزعة الموضوعية على الدراسات الأدبية ، أصبحت دراسة الأثر الأدبي من الداخل من الصيحات النقدية الجديدة التي ظهرت إلى الوجود.

إن الطابع الموضوعي الذي اصطبغت به الشعرية الحديثة لم يكن شفيعا كافيا لتخليصها من أمشاج نظرية المحاكاة الأرسطية التي ظلت عالقة بأذيالها، لهذا يقدم لنا تودوروف- وهو واحد من دعاة الشعرية الموضوعية - اعترافا صريحا بأن كتب الشعرية ابتداء من عصر النهضة ليست إلا تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية.

ومهما يكن من أمر فإن الشعرية الحديثة قد رسمت لنفسها منهجا مستوحا من الخلفيات الإبستمية والتي طبعت نمط التفكير في القرن العشرين، وتودوروف نفسه ركز على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، وشرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية « وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة وباطنية" في الآن نفسه »[2]. إن شعرية تودوروف هي امتداد للشعرية الروسية المهتمة بخصوصية الأدب المبني على أسس علمية وضعية، وتربط شعرية النثر بالحكي والسرد، شأنها شأن شعرية جيرار جنيت « إن شعرية النثر التي وقف تودوروف نفسه عليها ، شعرية للمحكي وللسرد، وليس للنثر كخطاب، فهذه الشعرية شأن شعرية جنيت، الأقرب إلى البلاغة، تجعل الصدارة للغة »[3].

---

(1) - عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2005 ، (د.ط) ، ص . 77- 78

(2) - تزفيتان تودوروف : الشعرية ،ص . 23 .

(3) - هنري ميشونيك : راهن الشعرية ، تر : عبد الرحيم حزل ، منشورات الاختلاف ، ط2 ، 2003 ، ص 29 .

إن الباحث عن الشعرية الموضوعية لا يمكن أن يغفل أعمال "جان كوهين" وخاصة في مؤلفه الشهيرة " بنية الكلام الشعري" وفيه تبحث الشعرية في إطارها البنيوي ويرى أنها علم يحتاج إلى البرهنة، ولكن يَعني بصفة خاصة بـ "الانزياح"(l’écart) ويشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين الشعر والنثر، وأبان عن قيمة اللسانيات في الدراسة الإنشائية، ونقد البلاغة القديمة لاقتصارها على التصنيف، واهتم بمسألة الدلالة وقوى اهتمامه بالمستوى النحوي للكلام مكرسا المبدأ القائل : " إن مهمة صياغة نحو خاص بالشعر تفرض نفسها ". وأهم ما يستدعي الانتباه في نظرية جان كوهين(jean cohen) هو العناية بالوظيفة الشعرية والتركيز على طبيعة الفارق بين النثر والشعر. ذلك أن الشاعر حسب رأيه « ملزم بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلّف فينا ظهور ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستطيقية التي سماها" **فاليري**" بالافتتان (l’enchantement)»[(1)]

وأثيرت الشعرية في النقد العربي الحديث تسمية ومفهوما تأثرا بنظريات الشعرية الغربية، وحاول "**أدونيس**" التنظير لهذا الموضوع في كتابه " الشعرية العربية " وكذلك فعل "**كمال أبو ديب**" في كتابه " في الشعرية "« إن البحث في النظرية الشعرية العربية الحديثة ينبغي أن يتم من داخلها، ... إن رصد هذه التجربة ومعاينتها ما تزال غير مؤسسة، لأن النقد العربي الحديث لم يتجه نحو النص واستخراج قوانينه ، ونحن - هنا - لا نلغي المحاولات التأسيسية لأدونيس وعز الدين إسماعيل ، ومحمد بنيس و كمال أبو ديب، وهي مقاربات منهجية تبحث في الشعرية العربية الحديثة»[(2)]. وسأكتفي بالإشارة إلى أن محاولة أدونيس وأبو ديب الرائدة في إعادة صياغة التراث برؤية عصرية تتفق والنظرة الحداثية؛ فقد تناول الأول الشعرية العربية في شكلها الشفوي منذ الجاهلية على اعتبار أن الشعر العربي نشأ شفويا لينتقل إلى شعرية الكتابة ويرجع الفضل في هذا إلى القرآن لأنه هو أساس الحركة الثقافية الإبداعية « وهكذا يمكن القول إن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نفيا للشعر، بشكل أو آخر هذا الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر غير معروفة ولا حد لها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق»[(3)] وهي الطريقة المحدثة التي خالفت الشفوية الجاهلية، في الخصائص التالية : جودة النص الشعري ، والعمق الفكري، وابتكار المعاني

---

(1) - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص . 215 .
(2) - بن خليفة مشري : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2006 ، ص . 73 .
(3) - أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1998 ، ص . 42 .

الجديدة ويختم أدونيس حديثه عن الشعرية العربية بالتنبيه إلى الخاصية الجوهرية لنماذج النصوص التي أوردها للاستشهاد(*)؛ أي خاصية اللغة. في تمازجها مع الفكر حيث ينصهر مع الشعر في وحدة الوعي، بحيث يبدو الفكر كأنه يتصاعد من الشعر كما تتصاعد من الوردة رائحتها [على حد تعبيره]

أما الثاني (أبو ديب) فقد كان صاحب نظرية في الشعرية سماها : الفجوة(مسافة التوتر) وفيها حاول أن يقدم مشروعا نظريا وإجرائيا للشعرية على الرغم من إتكائه على الغربيين و خصوصا جاكبسون مع وعي بالتراث الذي درس خصائصه، و تتبع طبيعة الشعر في أبعاده المختلفة، بدءا بالهاجس الإيقاعي وانتهاء بالرؤية، وبحث في الهواجس التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم، والمجتمع والطبيعة...الخ ، أما نظرته إلى الشعرية فهي تتبلور في بنية كلية ذات خصيصة علائقية « إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سيمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها »(1). فهو ينطلق من مفاهيم بنيوية ومنها : الكلية، العلائقية ليصل إلى أن الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة أو(مسافة التوتر)، نافيا ارتباط الشعرية بالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو غيرها من مستويات بناء القصيدة الحداثية ويفرد مبحثا لنظرية الفجوة : (مسافة التوتر) للدرسةلإيقاعية التي لها سمة غالبة على الشعر الحداثي، حيث يربط بين الانتظام الإيقاعي بالموقف الفكري للقصيدة، وأن خرق الانتظام الإيقاعي مرتبط بمدى انزياح الموقف الفكري عن العرف العام . وهذا ما يخلق الفجوة : مسافة التوتر « لكن الدلالة الأعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الإيقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة ، باختراق الرؤيوي : أي توحد الخروق الرؤيوي للخروج الإيقاعي ، وتحول كل منها بدوره إلى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا ، وعلى صعيد الإيقاع »(2)

---

(1) ـ كما ل أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص . 14 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص . 57 .
(*)- استشهد أدونيس بنماذج من العصر العباسي وهم : أبو نواس ، النفري ، والمعري ، لتدليل على الوحدة بين الشعرية والفكر.

ومن جهة أخرى فهو يتصور أن الفجوة :(مسافة التوتر) تنشأ في كل نص إشاري ترميزي استعاري وهنا تصبح منبعا للشعرية؛ لأن هذا المستوى الشعري يقابل المستوى العادي القائم على التقرير والتصريح .

إن بروز الشعرية الموضوعية على هذا النحو ساهم، بصفة آلية، في رقي النقد المعاصر، والمقربات الحديثة في تشريح النصوص، وكشف مواطن الجمال الفني الذي تكتنزه في ثناياها، إضافة إلى تخطيها لتخوم المفاهيم الكلاسيكية للأدب. وربط وشائج الاتصال بين العلوم والفنون كما هو الحال بين اللسانيات ومختلف المناهج .

3- الأسس الفنية للنظرية الشعرية :

كنا قد تطرقنا في المبحثين السابقين إلى عدة مفاهيم تدور في فلك الشعرية منها: قراءة في المصطلح ذاته، و معاني المحاكاة كمتصور له مرجعية فلسفية على وجه التحديد؛ ولكي تكون الدراسة تامة أردفنا ذلك بعنصر آخر له وقعه الخاص في هذا المجال، ألا وهو: الشعرية الموضوعية، وتتمة لهذا المبحث خصصنا حديثنا عن الأسس الفنية لمتصور الشعرية بغية التعرف بصفة أوضح على المجال الذي يدور في سياقه مصطلح الشعرية ونستجلي عن تركيبته التي قد تبدو- للوهلة الأولى - داخلة في مجاهيل التعقيد الفكري والفلسفي المجرد، وإن كانت الحقيقة في ما نذهب إليه. خاصة والشعرية من المفاهيم الأدبية التي يصعب ضبطها بتعريف، لكونها زئبقية غير قابلة القياس ولأجل ذلك سنحاول توضيحه بتفكيك مكونات المادة التي تنبني عليها أسس الشعرية، ومنها : اللغة الشعرية ، المجاز، الصورة الفنية و البنية الإيقاعية .

أ - بنية اللغة الشعرية :

عندما أعلن "**هيدجر** ": « أن اللغة نداء كينونة الكائن»[1]. كان يعي جيدا أن مسار النقد قد أخذ وجهته نحو الداخل ضمن مقاربة محايثة لأن الأساس الفلسفي للقراءة السياقية، التجريد تارة،و الانغماس في الذاتية وتأمل التجربة البشرية طورا، على حساب مكونات النص البنيوية وتركيبه الداخلي . ومن جانب آخر نجد القراءة النسقية تدين بالفضل الكبير للسانيات الحديثة أولا و البنيوية ثانيا .

---

[1] - نقلا عن ، أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 147 .

(*) - اللسانيات التزامنية تدرس العناصر اللغوية في ذاتها ولذاتها ، والنسق لا يمكن طلبه من جهة النظر الثقافية .

وقد عمدت اللسانيات إلى توضيح الإجراء الذي ينبغي أن تدرس به اللغة(la langue) متجاوزة في ذلك التسلط التاريخي ، ووطأة التعامل التعاقبي مع دراسة اللسان(*) و اتجهت المقاربات الحديثة إلى المسائل الأساسية التي كانت تشغل بال أدبيات النقد الحداثي وخاصة ظاهرة اللغة على اعتبار أن النص الأدبي بنية لغوية قبل كل شيء.

ويؤكد أصحاب الاتجاه اللغوي العربي من أمثال: " **لطفي عبد البديع** ، و**زكي محمد العشماوي**" أن القراءة التي تتعامل مع النص مباشرة تحمل معنا خفيا مترتبا عن شعرية الانزياح . بيد أن هذا المفهوم لم يتبلور في شكل نظرية ذات بعد نسقي، وبقي في مفهومه البسيط الذي كان علة لرفض المناهج الباقية وعلى رأسها المنهج التاريخي، ولاسيما نظرية"**تين**" ومنهجه الذي رسخ السلطة السياقية عن طريق الثالوث المركب من **الجنس**، و**البيئة**، و**العصر**. وعليه ألفينا "**لطفي عبد البديع** " يثور على المناهج التي حولت النص إلى وثيقة محنطة. وراح محمد زكي العشماوي يعدد عيوب القراءة السياقية التي تحتفل كثيرا بالبيئة والعصر وتنصرف عن قراءة القصيدة، إلى المؤثرات الاجتماعية والنفسية. إن المناهج النصية التي اتجهت إلى داخل النص في سياق دلالاته اللغوية تنطلق من رؤية نصية (vision- textuele) تتعامل مع النص في إطار من الرموز والأساطير المبثوثة في السياق اللغوي ذلك أن« النقد السليم ينصب على الأثر الأدبي في جملته من حيث هو تركيب أو سياق لغوي ، ويبتعد عن الدراسات التقليدية التي يتوقف دورها عند استخراج المعاني المباشرة في العمل الأدبي »[1] فالمقاربة اللغوية تجعل من النص نقطة انطلاق وقصبة السباق نحو عالم النص.

إن قضية اللغة الشعرية هي قضية قديمة تعود بجذورها إلى ظاهرة نقدية كانت تشكل محور النقد القديم وتتمثل في : إشكالية " الشكل والمضمون" التي رافقت الكلام عن الشعر لتمييزه عن النثر، حيث يرى أحد النقاد أن ما يميز الشعر هو الشكل لأنه تركيبي، بينما النثر تحليلي « ولو قلنا أن المضمون يشمل الأفكار و العواطف فمعنى ذلك أن الشكل يتضمن المسائل اللغوية...فالشعر عند" **بروكسي**" شكل من الكلام محكي أو مكتوب عماده النقل ولكنه يختلف عن العلوم في أنه لا ينقل حقائق موضوعية وإنما ينقل حالات ومشاعر.»[2]. وقديما أثار الجاحظ (ت 255هـ) إشكالية اللفظ والمعنى إثارة واسعة بين النقاد والمشتغلين

---

(1) - شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1985 ، ص . 208 .
(2) - إحسان عباس : فن الشعر ، ص . 160- 161 .

بالأدب، وهو في كل جانب من أحاديثه يرفع من شأن اللفظ ويغض من شأن المعنى، يقول : « المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتحبير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك . فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير»[1]. ويتضافر كل من الشكل والمعنى ليشكلا محوري الجدل النقدي العربي، فهذا أبو هلال العسكري(ت 395هـ) يعتبر الشكل جسد المعنى وروحه..إن اختلاف النقاد استدعى وقفة حكم تفصل بين الخصمين المتنازعين، وقد فصل ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ)بين الفريقين بقوله : « إن منهم من يحرص على اللفظ ويؤثره على المعنى ، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته. »[2]، ولقد ظلت هذه التفرقة قائمة إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بنظرية " النظم ". ومدار أمر النظم عنده على معاني النحو فكانت هي طلائع النقد اللغوي، وهذا نابع من إيمانهم بأن الشعر في أصل جوهره هو رسم بالكلمات، وعليها تبنى القصيدة ويقوم لها كيان.

اللغة في عرف النقاد خصيصة شعرية مشحونة بالانفعالات و الرؤى، ومرصعة بمعاني الفكر؛ فهي وحدة ينصهر فيها الفكر والشعر معا. اللغة في شكلها المورفولوجي أو الخطي هي الوجود الذي يصطدم به القارئ أو المتلقي سواء كانت شفاهة أو كتابة، كما قال **ابن جني (ت392هـ)**: « اللغة هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »[3]. واللغة في حقيقة أمرها هي مادة الرمز إلى المعنى أو كما يراها "دوسوسير" مستودعا من الصور التي تختزن في الذاكرة ويترجمها الخط إلى وجود محسوس ويجمعها بخصائصها تعريف الدكتور "**محمد محمد يونس علي**" بقوله : « اللغة نظام من العلامات المتواضع عليها اعتباطيا التي تتسم بقبولها للتجزئة، ويتخذها الفرد- عادة- وسيلة لتعبير عن أغراضه، ولتحقيق الاتصال بالآخرين، وذلك بوساطة الكلام والكتابة ... »[4].

فقد جمع هذا التعريف بين ماهية اللغة من جهة وبين وظائفها وخصائصها التي من بينها أنها علامات اعتباطية، وأنها نظام قابل للتجزئة والإنتاجية يخضع لعلاقات استبدالية وائتلافية .

---

[1] - الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة مصطفى الباني الحلبي ، ط1 ، 1938 ، ج 3 ، ص . 131- 132 .
[2] - ابن رشيق القيرواني : العمدة ، تح : محي الدين ، مصر ، 1963 ، نقلا عن إحسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر .دار الشروق ، بيروت - عمان ، ط1 ، 1996 ، ص . 163.
[3] - ابن جني : الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1952 ،ج1 ، ص .33 .
[4] - محمد محمد يونس علي : مدخل إلى اللسانيات ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ،2004 ، ليبيا ، ص. 26 .

إن طلائع النقد الحداثي تطرح فكرة البنية وتلغي ثنائية الشكل و المضمون؛ لأن أتباع المنهج البنيوي قد اتفقوا على إلغاء هذه الثنائية.فالنص الأدبي هو شبكة من العلاقات المتداخلة بين ما هو شكلي وما هو فكري.

ولقد اشترط القدامى التزام شروط عمود الشعر، وأي خروج عن هذا الأنموذج يعد خرقا له، وخاصة في بنيته اللغوية. ومن المعلوم أن النقد العربي قد نظر إلى قضية اللغة من منظور عدة مسميات منها: حسن التأليف، الثوب الحسن، القبيح ، كسوة، جسد، قوالب ، مبنى ... الخ.

وقد اتخذ علماء النحو واللغة الشعر أنموذجا في مجال بنية اللغة، وقد كانت عنايتهم بها تنطلق من " الإعجاز القرآني " وعدت اللغة عيار صناعة الشعر الذي يتطلب الطبع والرواية والاستعمال، وأن يشاكل اللفظ معناه وأن يعرب عن فحواه، وقد فرق القدامى بين مستويين من اللغة، أحدهما تمثله لغة المعيار(langue normative) التي تتحقق في الكلام العادي ، والآخر تمثله لغة الشعر المجازية (langue figuré) التي تتحقق في بنية النص .

على هذا الأساس تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة ففي الوقت الذي تسعى فيه الأولى إلى التوصيل ، تكون الوظيفة الجمالية هي المهيمنة في اللغة الشعرية.« والواقع أن اللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالات ثابتة جامدة وإنما هي لغة متجددة، وهذا ما يؤكد عناية القدامى بالصناعة اللفظية، التي كانت مدار دراستهم للغة في الشعر، وقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يجمع اللغة والشعر، ويوحد بين النحو والبلاغة في نظرية " النظم " ورفض أن ينظر إلى اللغة على أنها مجرد قواعد وأداة توصيل، إذ اعتبر الألفاظ مادة اللغة، ووسيلة الإشارة إلى الشيء، وهي في كونها مركبة، وضمن سياق ما تعبر عن المشاعر من خلال معاني النحو، ضمن علاقات تركيبية. لقد جمع الجرجاني بين الشكل والمضمون في إطار علاقات تركيبية أو ما يصطلح عليه بنظرية النظم « هذه إضافة جديدة من- عبد القاهر- لمفهوم اللفظ ودلالته، فقد كان السابقون عندما يتحدثون عن اللفظ ، يشبهونه بالثوب أو الكساء الذي يغلف الأفكار، وهذا الغلاف منفصل بطبيعته عن المعنى ... »[(1)] ومن هنا جاء ارتباط اللغة بالشعر عند عبد القاهر وغيره من نقاد العرب بعيدا عن النظرة المنطقية للغة التي تقصي التجربة ، والاستخدام الخاص للغة في صناعة الشعر .إن

[(1)] - نصر أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ، 1984 ، ص. . 14 .

صياغة الجمل ودلالتها على الصورة هي مقصود- الجرجاني - في نظرية النظم وهي محور الفضيلة و المزية في الكلام .

وقد أكد دوسوسير في أبحاثه اللغوية على كون اللغة نظام من الرموز، والدليل اللغوي - في رأيه - يجمع بين المفهوم والصورة الصوتية . فاللغة، إذن، تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، وهذا ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر ؛ فالمستوى الصوتي محله العروض، أما المستوى الدلالي فمحله المجاز اللغوي ، وفي هذا يقول جان كوهين(jean Cohen) « إن البلاغة القديمة، قد بنيت بمنظور تصنيفي خالص. لقد وقفت محاولتها عند وضع معالم، وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات ... إن بلاغة النص الشعري الحديث ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة العادية ... »[(1)]. إن قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية، عكس اللغة العادية التي تستند إلى التجربة الخارجية، وحسب تودوروف فإن اللغة هي التي تمنح الخطاب تمظهره المجرد ومادته المدركة، ولذا كانت اللغة على مستوى التحليل هي الأولى في نظرية الأدب والخطاب هو الثاني . وقد أكد علم الدلالة ازدواجية اللغة في ذاتها ؛ فهي عملة ذات وجهين، أحدهما تصريحي والآخر إيحائي .

وحسب رأي" أدونيس " فإن أكبر معيق للحداثة الشعرية العربية هو عدم التمكن من فهم الأطروحات النقدية الحديثة المهيمنة على الخطاب النقدي لأننا بكل ببساطة « نفكر بلغة، ونتكلم بلغة، ونكتب بلغة »[(2)]، فرؤية أدونيس إلى اللغة الشعرية تتأسس على مفهومه للشعر الذي هو سؤال دائم، وبحث دائم وتجاوز دائم، فالمشكلة إذن ليست في تغيير المعجم اللغوي، أو استبدال اللغة العامية بالفصحى فهذه كلها قشور وليست جوهر في الكتابة الشعرية. إن أوضح الشكليين منهجا الشكليون الروس الذين وجهوا اهتمامهم إلى دراسة العمل الفني نفسه، واعترضوا أيضا على الفصل بين الشكل والمضمون . والمقياس الذي يطمئنون إليه في أحكامهم يعتمد شيئين هما : الجدة والمفاجأة، وتتحقق شعرية اللفظة إذا وظفت توظيفا جديدا لافتا، على أنه إذا نظرنا إلى تطبيق الشكلانيين الروس للمبدأ حكمنا أن الأمر نسبي، يقول

---

(1) - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص .48 .

(2) - أدونيس : الشعرية العربية ، ص . 87 .

موكاروفسكي :« ليس هناك معيار جمالي ثابت لأن من خصائص المعيار الجمالي أن لا يكون ثابتا، إذ لا يبقى أي أسلوب شعري طريفا مستغربا أبد الدهر »[3].

الأصل هو الانتقال باللغة من حالة الإيضاح و الإفهام إلى فضاء التجربة الرؤيوية، فاللغة في التعبير الشعري الحديث مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤية، لا مسألة نحو وقواعد، والشاعر هو الإنسان الثائر على نظام اللغة المعجمية . اللغة الشعرية هي لغة تستمد طاقتها الإيحائية من تعاليها أي من كونها تتجاوز الواقع والمعجم الشعري التقليدي، هذا وقد اتجه الشاعر الجديد - وفي محاولة منه إلى إحياء نبض عصره - إلى إلغاء ما أصطلح عليه بالمعجم التقليدي. وقد تطرق عز الدين إسماعيل لمسألة اللغة من النزاع حول قرب لغة الشعر من لغة الناس. ويؤكد كمال أبو ديب - من جهة أخرى- من خلال مفهوم الفجوة:(مسافة التوتر) على مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر « فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم »[1]، وهو يعتمد اللغة كمعيار أساسي لقياس الشعرية؛ لغة النص في مادتها الصوتية والدلالية، وإن كان الواقع يبين أنه لم يكتف بتحديد الشعرية على السياق اللغوي وحده بل تجاوزه إلى مواقف فكرية وبنى شعورية مرتبطة باللغة، وإن كانت الفجوة ومن ثمة الشعرية عنده تتحقق بالخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة .

وقد تناول **"محمد بن نيس"** اللغة الشعرية بحديث مطول، وهي في تصوره لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة دي سوسير أو تشومسكي وهي تتشكل في طرائق التعبير ونوعية الأساليب و تعدد الممارسات الكتابية بشرط أن تكون طرائق تعبيرنا بكيفية مغايرة. وهنا تكمن براعة اللغة... فهذا التفرد في القول هو الذي يمنح اللغة الشعرية شعريتها .

نستنتج أن مسألة اللغة قد طرحت من زوايا متعددة؛ ففي البدء كانت القضية محصورة في ثنائية اللفظ والمعنى ثم وحدت نظرية النظم بين اللغة والشعر وبين النحو والبلاغة، حيث أصبحت الألفاظ لا قيمة لها بذاتها وإنما تستمد حضورها الشعري في السياق والعلاقات التركيبية، أما في العصر الحديث فقد تغيرت الرؤية وبنيت اللغة على مفاهيم اللسانيات والبنيوية الحديثة في إطار شبكة من العلاقات.

---

[3] - إحسان عباس : فن الشعر ، ص . 166- 168 .

[1] - كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص . 35 .

وقد لاحظنا خلال هذا المبحث كيف أن النقاد يتفقون في نظرتهم إلى أن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية. وأصبحت النظرة إلى اللغة تتجه إلى اللغة في حد ذاتها ضمن سياق العلائقية بوصفها حركة داخل النص تحطم قوانين اللغة المعيارية .

ب- تشكيل الصورة الفنية :

عندما نستعرض عناصر التجربة الشعرية، تتراءى لنا الصورة الفنية كركن متين من أركان الشعرية، فهي مقوم من المقومات التي تتضافر مع اللغة والموسيقى والمعنى لتشكيل النص الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا، مادام كل من الأدب والبلاغة يتخذان الصورة كوسيلة للتبليغ، لأن الأدب تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية . والبلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة.

وقد أفردت بابا لدراسة الصورة باعتبارها من أسس التركيب الشعري، مبتعدا عن التعريف الكلاسيكي الذي يضعها في إطار التشبيه والاستعارة، وقد أشار الدكتور عبد الله الغذامي إلى هذا التحول في المعنى بقوله : « وانتقلت [الصورة] من كونها طرفا من أطراف التشبيه - يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن - إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ ، لما في الصورة من دفق شعوري فياض »[(1)].

إن قضية الصورة قد أخذت حيزا معتبرا من تاريخ نقدنا القديم في شكل تلك المعارك الأدبية، بين الصورة و المضمون تارة وبين الشكل والمعنى طورا. وكان الجاحظ في كل آرائه يرفع من شأن اللفظ **(**المبنى**)** ويغض من شأن الصورة **(** المعنى**)** واعتبر هذا الأخير لا مزية له ولا قيمة، ولكن هذا الحكم لا يعبر عن الحقيقة التي ينشدها الجاحظ « ليس الجاحظ من الكتاب اللفظيين، هو يعنى بألفاظه ولكنها عناية محدودة فهي لا تنسيه معانيه بل لعله يعني بمعانيه وما تتفرع إليه من فروع أكثر مما يعني بأساليبه وأن تظهر في صور ومعارض أنيقة »[(2)]، وعلى نهجه سار جل نقاد العربية في التفريق بين الصورة و المعنى غير أن" **ابن رشيق**" قد خالفهم في كتابه " **العمدة في صناعة الشعر ونقده** " يقول في شأن اللفظ والمعنى :« إن اللفظ جسم وروحه المعنى وكما لا يمكن الفصل بين الجسم والروح

---

(1) - عبد الله الغذامي : تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، المغرب- لبنان ، ط2 ، 2006 ، ص . 148 .
(2) - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، ط5 ، 1962 ، ص . 161 .

كذلك لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى...»[1].إن الصورة والمضمون وجهان لعملة واحدة، وحتى أصحاب فلسفة الجمال من أهل الغرب الكثير منهم يتساءل عن سر الجمال، هل الجمال في المعنى (المضمون) وحده؟ أو في الصورة واللفظ ؟ وأغلبهم أكد على استحالة الفصل بينهما، فليس هناك محتوى وصورة، إذ تتجمع في نفسية الأديب الأحاسيس والمشاعر ويأخذ في تصويرها بعبارات وصور يتم بها تكامل المعمار الفني « إن الفن- في جوهره - تعبير عن انفعال جمالي، وهذا التعبير يشمل الجميل والقبيح، والمعيار الذي نقيس به مدى قدرة الفن على هذا التعبير يجب ألا يكون خارجا عن مجال الفن - كالمعيار الديني أو الأخلاقي - بل يجب أن يكون نابعا من العمل ذاته، وهذا لا يمنع تأدية الفن لدور أخلاقي في الحياة» [2].

وقد أعلى أصحاب المذهب الكلاسيكي من شأن الصورة أو الشكل فهم يعتدون كثيرا بجودة الصياغة اللغوية وجمال التصوير، بينما يتحرر الرومانسيون من هذا الاعتداد ويقدمون المعنى على اللفظ والمادة على الصورة، ونشأت كرد فعل للرومانسية (جماعة نادت بمذهب الفن للفن) فالشعر فن جميل وجماله ينبغي أن يكون غاية في ذاته بغض النظر عن محتوياته أو مضامينه، فغاية القصيدة أن تشيع حاسة الجمال الفني فينا، وخطا الرمزيون خطوة نحو العناية بالصورة والشكل وفي شعرنا المعاصر تقوم فكرة "**التكامل الفني**" مقام قضية الشكل والمضمون، وهذه الفكرة في الحقيقة هي الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة "الصورة" رغم الطابع المجرد الذي تتسم به « و من هنا كانت "الصورة" دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[3] فالصورة في الشعر العربي تتشكل في وجدان الشاعر كمرآة تعكس تصوره للموضوع ورؤيته للواقع ، وتترجم معاناته الداخلية إزاء مظاهر الكون والوجود، خذ مثلا معاناة امرئ القيس وهو يترجم مآسيه في صورة أخذت عناصرها الأولية من الطبيعة : الصحراء، والليل ، والفرس ، والأطلال والأنهار...الخ، يصور امرؤ القيس شيئا من قلقه الوجودي في المعلقة :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ♣ علي بأنواع الهموم ليبتلـــي

---

(1) - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، تح : محي الدين عبد الحميد ، ج1 ، ط4 ، دار الجيل ، بيروت ، 1972 ، ص .124 .
(2) - رمضان الصباغ : العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال افن ، مجلة عالم الفكر ، مج 27 ، العدد1 ، 1998 . ص . 109 .
(3) - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ،دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص . 127 .

فقلت لـه : لمــا تمطــى بصلبــه ♣ وأردف أعجازا وناء بكلكل [1]».

فهو يعدّ نجوم الليل ويراها وكأنها لطول السهاد لا تتزحزح من مكانها ، يتعذب بطيف الحبيبة وتظلم الدنيا في عينيه فيجد كل شيء قد فقد طعمه ولونه ونكهته، يذرف الدمع على الفراق ويستثقل الليل الذي هو كالبحر في ثقله... ويرسم لنا شعراء العربية صورا بديعة ناطقة بالحياة عن طبيعة بلدانهم بما حباها الله من نعم الجمال والفتنة، ولهم في ذلك طرائف مختلفة تقوم على التشخيص و التشبيه وحسن التعليل وما إلى ذلك من أفانين التصوير، يصور " **البحتري**" الربيع فيقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ♣ من الحسن حتى كاد أن يتكلما.

وقد نبه النيروز في غلس الدجى ♣ أوائل ورد كــن بالأمس نومـا.[2]»

وإذا استعرضنا جانبا من الصور عن شعراء الأندلس بهرتنا الطبيعة بمناظرها الخلابة، وذلك لكون « محبتهم لطبيعة الأندلس الجميلة كانت عميقة الجذور في نفوسهم، ومن ثم فإنهم كانوا كلما التقوا بها أو واجهوها في موقف ما هزت مشاعرهم، و ألهمتهم من معانيها ما لا يملكون له دفعا إلا بالتعبير عنه...»[3] وهذه المحاسن جعلت أبا إسحاق" **إبراهيم بن خفاجة** " شاعر الطبيعة الأكبر في الأندلس يهتف بجمالها قائلا في وصف نهر :

للـه نهـر سـال فـي بـطـحـاء ♣ أشهى ورودا من لمى الحسناء.

متعطف مثـل السـوار ، كـأنـه ♣ والزهر يكنفه مجـر سمـاء.

قد رق حتى ظن قرسا مفرغـا ♣ من فضة فـي بردة خضـراء.

وغدت تحف به الغصون كأنـها ♣ هدب تحف بمقـلـة زرقـاء[4]»

فالصور في شعرهم مستوحاة من معبد الجمال الأول[الطبيعة]، وغلبت عليها التشبيهات والاستعارات وتشخيص الأمور المعنوية، وذلك بإبرازها في صورة شخوص حية وتبث فيها الحياة فيصدر عنها ما يصدر عن الكائنات، والشعراء - على كلفهم بالصورة - إنما يعيدون خلق العالم عبر قنوات الإبداع الفني ويخرجون الكون الجامد نابضا بالحياة والحركة والصورة في حد ذاتها مرتبطة بالخيال لذا كان الخيال هو العنصر الجوهري من عناصر بناء الصورة الشعرية .

---

(1) - أحمد الزوزني : شرح المعلقات السبع ، دار إحياء العلوم بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص . 32 .
(2) - البحتري : الديوان ، ضبط وتحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، ج 2 ، ط 1 ، 1921 ، ص .234 .
(3) - عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضة العربية ، (د ط) ، ص . 293 .
(4) - نفح الطيب ،ج4 ، ص . 189 . نقلا عن عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، ص. 305

لقد عرفت الشعرية العربية - خاصة - تيارين متباينين في التنظير لقواعد الشعر، أولهما: كان يعطي الأولوية في تعريف الشعر للوزن والقافية والمعنى، وثانيهما : يؤكد على المحاكاة والتخييل كعنصرين مهمين في الشعر دون إلغاء عنصري الوزن والقافية غير أن النقد العربي القديم في قراءته لأرسطو(الذي كان يقلل من شأن الخيال ويرى ضرورة وصاية العقل عليه) قد سلك مسلكين: الأول: يؤلف بين التخييل والمحاكاة ، والثاني : لا يتطرق إطلاقا للمحاكاة ويعارض التخييل بالاستعارة، وقد كان للنقد والبلاغة العربية أسبقية استعمال مصطلح " **التخييل**" نتيجة لقراءة ترجمات أرسطو، الذي كان يرفع من شأو المحاكاة والعقل،على اعتبار أن الخيال مناف للحقيقة بيد أن الجرجاني يضعف من الصورة العقلية البرهانية وركز على دور التخييل في رسم الصور.

وإن تركيز القدامى على الاستعارة باعتبارها صورة ووجها متطورا عن التشبيه فهي من هذه الزاوية تشبيه حذف أحد طرفيه، ونظروا إليهما - التشبيه (التمثيل)، الاستعارة(الإبدال)، على أنهما قطبا الصورة الشعرية لذا نجد الخلاف بينهما، فمنهم من يعلي من شأن التشبيه وحجته إصابة التشبيه ركن أساسي من أركان الشعر،..وكون الاستعارة أدنى مستوى من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة فجعلوها في البديع .

. ولهذا نلحظ - لأول مرة - في النقد العربي القديم، أن نظرية" النظم"عند عبد القاهر تشرع لبلاغة الاستعارة، وتؤكد أن محاسن النظم هي : الاستعارة، والتمثيل والكناية وضروب المجاز، ومن مجموع هذه العلاقات ومن دلالات الألفاظ وأنواع المجاز المختلفة تتكون الصورة.

وقد أصبح الربط بين الشعر والاستعارة مطلبا لسانيا، وقد ساهم رومان جاكبسون في تأسيس هذا الربط بين الشعرية والاستعارة، حيث ربط بين الاستعارة والشعر وبين الكناية والنثر . وفي اعتقادي أن الصورة الشعرية وإن كانت أكثر خصوبة من الاستعارة فإن في اغلب الأحيان ذات بنية استعارية وعلى هذا الأساس اتخذت الصورة الشعرية أسلوبين، الأول : يعتمد الصورة الداخلية النفسية، والثاني يستخدم الصورة الأسطورية، ويبقى الشعور مبهما مغلفا بضباب كثيف ولا تتضح إلا بعد أن يتشكل في صورة، ويرى عز الدين إسماعيل أن الصورة هي كتلة(mass) من الرؤى والانفعالات الوجدانية الملأى بالأحلام والتجارب والذكريات البعيدة « إن الشاعر يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه

وبين العالم الخارجي، ويتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي الطبيعي ...ويرى أن فلسفة الشاعر في الزمان أو -على الأقل - إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به؛ وذلك لأن الزمان تشكيل نفسي أكثر منه كيانا موضوعيا قائما بذاته »[1]..إن طرح عز الدين إسماعيل يقترب من التصور الحديث في تشكيل الصورة الشعرية بتحديد مجاليها انطلاقا من حركة النفس وكأنه يصنع نسقا خاصا للمكان، كالنسق الزماني (الموسيقى) ، ولكن الصورة الحسية في الشعرية الحديثة فقدت مكانتها واستغنت عن المظاهر الحسية المحدودة وانشغلت بتشكيل صورة شعرية تثير فينا الدهشة . ويقر الناقد بصعوبة الصورة الشعرية باعتبارها تركيبة غريبة معقدة تصدر من الداخل الذي يموج بالدلالات والانفعالات والرؤى الغامضة.

إن الصورة الشعرية هي ثورة القصيدة التي تجذب القارئ إلى أعماقها ومكانها متعدد« فهي تتجلى في ثلاثة أماكن حسب رؤية " **محمد بنيس**" هي: 1- المكان البلاغي : وهو منطلق الدراسات البلاغية في القديم ، 2- المكان الشعري : ويتأسس بفضل جاكبسون في الفصل بين الكلمة و الشيء 3- المكان الأنثروبولوجي(anthropologie) : ويتعامل مع الصورة من منظور البحث المتمركز حول الإنسان لا النص، وأن انبثاق معنى ما ناتج عن تلاقي شبكة دلالات »[2].

إن التطور الحاصل في النقد الحديث قد فجر الرؤى الموروثة عن الوزن واللغة. والصورة بدورها أصابها شيء من هذا فأصبحت خاضعة لسنة التطور، لقد أدخل الشعر المعاصر مزيدا من الحرية في جسد اللغة، فأصبحت طيعة قادرة على تهديم المنطقي والمعقول في علاقاتها، وبناء علاقات جديدة تتلاشى عنها الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء، فالصورة عند أدونيس مفاجأة، دهشة وترقب لما هو آت وذلك بتغير منبع الصورة من الفصاحة البيانية إلى التجربة الرمزية، إن هذه الرؤى السريالية في طبيعتها والصوفية في منطلقاتها- عند أدونيس - في بناء الصورة، لها فتنتها في المقاربات الحديثة التي ترفض الصورة التقليدية . أما أبو ديب كمال فينظر إلى مفهوم الصورة على أنها بنية من العلاقات المتشابكة « الصورة بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على

---

[1] - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص . 125- 126 .

[2] - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث- بنياته وابدالاتها ، دار توبقال ، الدار البيضاء ،1991 ، ص . 143- 145 .

العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل »[1]. إن إشارات " كمال أبو ديب " للصورة الشعرية لا تخرج عن نظريته : الفجوة: مسافة التوتر، إنها محاولة لتفكيك منهجي للنص الشعري ، وبناء نظرية يتجاذبها التراث العربي (عبد القاهر الجرجاني) ،والمقاربات النقدية الحديثة .

إن الصورة التي تشكل أبجديات الخيال هي ضرورة ملحة للإنسان ليعبر من خلالها عن حاجته الروحية، وإشباع للذات المفكرة، التي تتمرد دوما على حدود الواقع والمنطق واللامعقول، وقد أدت الأسطورة دورا في تشكيل الصور للتعبير عن الرؤى والتجارب الإنسانية لبث حشد من الذكريات وإعطاء المواقف طابع الإقناع، على نحو ما نرى في قول "**سميح القاسم** : " خطاب في سوق البطالة ":

وعلى الأفق شراع
يتحدى الريح ... واللج ويجتاز المخاطر .
إنها عودة يوليسيز
من بحر الضياع .
عودة الشمس ، وإنساني المهاجر[2] »

لجأ الشاعر إلى الصورة الأسطورية لكي يؤكد على حتمية انتصار الشعب الفلسطيني، ويحتج على إمكان عودته إلى دياره؛ لأن عودة يوليسيز (البطل الأسطوري الذي تاه في بحر الضياع)هي تجسيد لعودة الفلسطينيين إلى أرضهم المغصوبة.

إن الأسطورة باعتبارها أصل الأجناس الأدبية[*]، نشأت أصلا من نظرة الإنسان البدائي - اللامنطقي - إلى العالم من حوله، لتفسير الظواهر تفسيرا ميتافيزيقيا ينبني- على الأرجح - على الخيال كمقوم لإبداع تفسير الظواهر الطبيعية .

إن هجرة الأسطورة من النص الغربي إلى النص الحداثي العربي مرعن طريقة الترجمة لمّا وجدت فيه الذات العربية متنفسا للتعبير عن وجودها. فاستعملت الصورة الرمزية الأسطورية والدينية و التاريخية..الخ .فقد وظف " **بدر شاكر السياب** " أسطورة بشكل مكثف

---

[1] - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص 21. .
[2] - ديوان سميح القاسم ، دار العودة ، بيروت ، 1973 .
(*) - انظر البحث المقدم من طرف الطالب ، قاسمية الهاشمي ، تحت عنوان : الأسطورة باعتبارها أصل الأجناس الأدبية ، تحت إشراف ، الأستاذ : عبد الله العشي ، للعام الدراسي : 2006- 2007 .

وخاصة الرمز- تموز-[**] ليعبر عن واقع الأمة العربية المتهرئ، واستخدم " **نزار قباني** " الرمز التاريخي ليرسم بالكلمات حالة التمزق والشتات في الوطن العربي باستحضار مواقف تاريخية ليعتبر بها الجيل الجديد ويعرف ماذا يَراد به، يقول في قصيدة " **أحزان في الأندلس** " معبرا عن ذل الانكسار العربي وتراجعه عن مسرح الفعالية الحضارية :

كتبت لي يا غالية .
كتبت تسألين عن اسبانيا.
عن طارق .
يفتح باسم الله دنيا ثانية .
سألت عن أميرها معاوية .
لم يبق في اسبانيا . منا
ومن عصورنا الثمانية
غير الذي يبقى من الخمر
بجوف الآنية..
وأعين كبيرة .. كبيرة ..
مازال في سوادها
ينام ليل البادية .
لم يبق من غرناطة
إلا ما يقول الراوية .
لم يبق إلا قصرهم
كامرأة من الرخام عارية . [1] »

يتضح واقع الأمة المنهزمة في إيحاءات الصور الدالة على معاني النكسة و التراجع، من دلالة الشيء على المعنى؛ فالصور التالية : "غير الذي يبقى من الخمر بجوف الآنية ".. "كامرأة من الرخام عارية ". تعكس بصورة دقيقة أزمة الأمة .

---

[1] - نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، ص.ب 6250 ، بيروت ، ج 3 ، ص .559- 565 .

(*) - كان لقصيدة "الأرض الخراب " للشاعر : ت ، س إليوت ، المنشورة سنة : 1922 التي تستحوذ عليها أسطورة (تموز) في إعادة بناء العلم الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى ، أثر كبير في الشعر العربي المعاصر ، ومنها هاجر إلينا الرمز - تموز-

إن وظيفة الأسطورة وظيفة بنائية فهي توحد العصور والثقافات وتمزجها بعصرنا وتؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية .

وخلاصة ما توصل إليه حديثنا عن تشكيل الصورة الشعرية، هو أن الشعر - في التصور الحديث - هو انفعال المصور، و لغة اللمح وتكثيف العناصر اللغوية، و التجربة اللامحدودة والتعقيد والغموض والرمز والأسطورة، ومن ثم نستطيع أن نقف على الفارق الجوهري بين الشعر القديم الذي يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه، و الشعر الحديث الذي يتحرك في فلك التجربة المتعددة... والنقد القديم بحث في الصورة البلاغية من داخل السياق النصي، أما الشعرية الحديثة فقد اعتمدت على القيم الشعورية والرؤى الغامضة ذات الدلالات المتعددة .

ج- تحولات البنية الإيقاعية:

الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى، بهذا التعريف أقام العرب الفرق بين الشعر والنثر، ولهذا فإن أغلب تعريفات النقاد القدامى مقترنة بأحد هذين العنصرين أو بهما معا .. ومع بزوغ فجر النهضة الحديثة ، أصبحت الرغبة ملحة في كسر هذه القاعدة، إذ لم يعد الوزن متزامنا مع المعنى، فإيقاع النص الأدبي ينطلق من داخله لا من خارجه ولهذا أعاد شعراء الحداثة، من أمثال : نازك الملائكة، نزار و البياتي، أدونيس و محمد بنيس، بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص ، لأن اللغة والذات متورطتان معا في الإيقاع.« إن التحولات العميقة التي طالت البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحداثي أملت على الخطاب النقدي أن يراجع الموروث الموسيقي الذي استكشف قوانينه "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" (ت:ق 2 هـ)، وبدافع الانتصار لحركة "الشعر الحر" مالت بعض الدراسات النقدية الحديثة إلى تبرير الأنماط الإيقاعية المستحدثة بواسطة ردها إلى أصولها ، وعدها - صوتا قديما جديدا .»[1]

إن حركية الشعر الحر التي برزت إلى الوجود في الأربعينات من القرن الماضي حاولت كسر رتابة التكرار الذي طاوله الابتذال وسعي إلى إيجاد إيقاع متنوع وخصب يناسب وقع العصر وحركية التطور . فالشعر الحر تمرد – ولو بصفة جزئية – عن إطار البحور المركبة واختيار البحور الصافية

[1] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 457 .

إن عملية استقراء التاريخ الشعري والبحث عن النماذج التي تمردت على العروض الخليلي تعود بنا إلى العصر الجاهلي وتحديدا عند الشاعر العربي عبيد بن الأبرص (ت 600) في قصيدته التي مطلعها :

أقفر من أهله ملحوب ♣ فالقطبيات فالذنوب

فراكس .. فثعيلبـــات ♣ فذات فرقين فالقليب .[1] »

فجاءت تفعيلات البيت الأول على النحو الآتي: فاعلتن/ فاعلن / مفعولن . فاعلتن / فاعلن / فعولن.

وقد علق قدامة بن جعفر بقوله : « هذا معنى جيد، ولفظ حسن إلا أن وزنه قد شانه »[2] وقد ذكر النقاد أنه ورد في قصيدة عبيد بن الأبرص، السالفة الذكر، وحدها سبعة أوزان[*] ولئن اعتبرها بعض النقاد المحدثين أول محاولة في الشعر الحر؛ لأن ما فعله ينم عن براعة فائقة وتنوع مدهش ... ثم كانت المحاولات التي خرجت عن قواعد الخليل في موشحات الأندلسيين. (الموشح في بنائه يتركب من أجزاء معينة تخالف في شكلها القصيدة العمودية)، وقد تواضع الوشاحون على مصطلحات عرف بها فن الموشح ومنها : المطلع أو المذهب والقفل، والخرجة، والغصن، والدور، و السمط ، والبيت « وقد ظل الشعر مقيدا بأوزان الشعر الجاهلي وقوافيه، حتى اخترعت الموشحات الأندلسية فكانت أول محاولة جريئة للتجديد في أوزان الشعر العربي وقوافيه، والخروج بها على ما ألفه الشعراء السابقون »[3].

وقد قسم نقاد الشعر الموشحات من حيث الوزن قسمين، **الأول** : منها ما جاء على أشعار العرب، نحو قول ابن زهر الحفيد في موشحته الشهيرة التي هي من بحر الرمل :

أيها الساقي إليك المشتكي ♣ قد دعوناك وإن لم تسمع

/0//0/. 0/0//0/ .0/0//0 ♣ /0//0/.0/0/// .0/0//0

فاعلاتن .فاعلاتن. فاعلن ♣ فاعلاتن. فعلاتن. فاعل

على ما اعترض البيت من علة الحذف حيث أصبحت تفعيلة (فاعلاتن) على شكل (فاعلن).

---

(1) - أبو زيد القرشي (ت 170 هـ) : جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، (د.ط) ، 1984م ، ص .183.
(2) - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تر : محمد عبد الغني خفاجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ،(د. ط) ، ص . 178 .
(*) - أما بيت عبيد المقصود فهو : والحي ما عاش في تكذيب * طول الحياة له تعذيب .
والأوزان الواردة في قصيدة عبيد بن الأبرص هي : مجزوء البسيط ، الرجز ، المنسرح ، مجزوء الخفيف ... الخ .
(3) - عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، 360 .

والثاني: ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها .وهذا القسم من الموشحات هو الكثير الذي لا يحصى ، وما لها عروض إلا التلحين ، كما قالوا. لأن التوشيح واكب ظهور فن الغناء في الأندلس .

وإذا كان النقد العربي قد جعل للوزن والقافية سلطة المهيمن في تعريف الشعر والدلالة على كنهه في مصنفات : قدامة، وابن رشيق ، وابن طباطبا وحتى تعريفات المحدثين، من أمثال: جان كوهين الذي يذهب إلى « أن الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن ، وقد لا يكون عيبا، نحو المخمسات وما شكلها »[1]،غير أن شعرية حازم القرطاجني وأبي القاسم السجلماسي تضيف إلي - الوزن والقافية - المحاكاة والتخييل، إذن فالتخييل سمة جوهرية تكسب القول صفة الشعرية، ويليه في الأهمية : الوزن والقافية. فالشعر في منظور النقد العربي هو تصوير للمعنى بألفاظ في قوالب إيقاعية ورغم وجود محاولات لهدم الأساس المعياري الذي يحدد جوهر الشعر في (الوزن والقافية) بقي- الوزن- هو الفارق الجوهري بين الشعر والنثر، أما جون كوهين فإنه يميز بين الشعر والنثر على أساس المستوى الصوتي (الإيقاعي) والمستوى المعنوي (الدلالي)؛ فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى فهو إذن بنية صوتية دلالية: إن الوزن لا يتشكل إلا من تركيب صوتي ودلالي، لأن الشكل الشعري ليس عناصر مستقلة ، وإنما هو بنية من العلاقات لا تتحدد بالعروض فقط ، وهذا ما فتئ يؤكده كوهين « إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر ؛ فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»[2].

إن الوزن الشعري حركة متزامنة مع المعنى ويشكل مع اللغة والمعنى والقافية(rime) جسم القصيدة ولذات السبب ركز العروضيون عليه وأقاموه فاصلا أساسيا في الفريق بين الشعر و النثر. ولكن هذا المفهوم ضيق النظرة إلى الشعر مما جعل الكثير من النقاد يعتقد أن الكثير من البحور التي وضعها " **الخليل بن أحمد**" هي نماذج تامة. فالشكل العروضي عند العرب يمر بعدة مستويات: مستوى الحرف، ومستوى الأسباب والأوتاد ومستوى التفاعيل، ومستوى البيت . وتفرد البيت - في منظور النقد العربي - بالوحدة الصوتية والخطية ،

---

[1] - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص . 34 .
[2] - المصدر نفسه ، 52 .

والنحوية ، والدلالية .أما القصيدة فهي أكبر وحدة في البناء الشعري؛ تتألف من وحدات دنيا (الأبيات) متجانسة في الوزن ومتحدة في القافية.

وقد جاءت الحداثة بمفهوم - الإيقاع - كوعي عميق بالبنية الموسيقية المنبعثة من داخل النص ذاته وليست من خارجه، لتخالف التصور السائد عند العرب الذي يؤكد على أن الوزن قالب تصب فيه التجربة الفنية . لقد أجمع نقاد الحداثة على أن الإيقاع حركة أشمل من الوزن تعكس النظام الدلالي للقصيدة، وبدأ الوزن يتراجع إلى المرتبة الثانية، وأخذت الدراسات النقدية - في إطار نظرية الأدب والشعرية - تحديدا- تخصص مجالا واسعا وعميقا لدراسة الإيقاع «... إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي ، فالإيقاع متغير والوزن هو الثابت »[(1)]، وعلى هذا الأساس يكون الإيقاع أوسع من العروض، وبذلك يكون الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلالته ... لأن العروض ارتبط ببنية اللغة ومقاطعها الشعرية ، لكن الإيقاع يرتبط بالخطاب ككل.

إن ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري كأساس بنائي تقوم على البيت كله كوحدة أساسية، أما التفعيلة فيتحدد وجودها في علاقتها بكامل القصيدة وبذلك نكون إزاء شعرية الخطاب . ويكون الإيقاع مقياس الأدبية الأوضح كما يرى توفيق الزيدي « إن من بين ما يكسب الكلام أدبيته هو الإيقاع الذي يمكن اعتماده كمقياس لتعريف الشعر وفنون القول الأخرى، بهذا الاعتبار كلما كثرت المؤثرات الإيقاعية في الكلام تحقق الشعر، »[(2)].

ولعل القراءة النسقية حريصة في قراءتها على البنية الإيقاعية على مبدأ النسق العام فتربطه بمستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية، وتشير إلى ظاهرة خلخلة الانسجام وتفكيك بنياته ، ودور القارئ في إعادة بناء النص وإنتاج دلالته؛ أي أن القارئ قادر على أن يقف متى شاء ولاسيما في النماذج الشعرية التي تتنوع فيها التشكلات الشعرية .

أما جانب الشاعر فقد أصبح غير مقيد بنظام عروض يفرض عليه عددا من التفعيلات ونمطا موحدا من القافية والبحر والروي، لأن الإيقاع قد أعطاه متسعا من الحرية يخضع الوزن والقافية للدفقة الشعورية طولا وقصرا بحسب ما يقتضيه المقام ودرجة الانفعال الشعري، ونوع بين البحور المتقاربة كالرجز والكامل، أو الرمل والهزج أو التركيب بين تفعيلة

---

(1) - جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار التنوير ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص .257 .

(2) - توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، منشورات عيون ، المغرب ، ط2 ، 1987 ، ص . 153 .

المتقارب والمتدارك كما اصطنعها الشاعر السوداني في قصيدة : أحزان الغربة: **"عبد الرحمن جيلي "** :

سأضرع من يعانقني بلا زيف

0/0/0//. 0///0//. 0///0//

مفاعلتن . مفاعلتن . مفاعيلن.

ومن يسخو بأعينه سماء الصيف

00/0/0//.0///0// . 0/0/ 0//

مفاعيلن. مفاعلتن. مفاعيلن.

أبيع الروح إن ألقى

0/0/0//.0/0/0//

مفاعيلن. مفاعيلن

لقد مزج الشاعر بين تفعيلتي الوافر"مفاعلتن" والهزج " مفاعيلن" فوظفهما حسب الحاجة إلى التعبير وهو بذلك يكون قد كسر الرتابة الموسيقية المقيدة وحافظ على الوحدة الأساسية للشعر العربي (التفعيلة) وبما أن أغلب الشعر العربي الحداثي استخدم نظام التفعيلة الذي هو أساس الوزن في الشعر الحر فهناك مستويات لاستخدام التفعيلة في الإيقاع الشعري:

أ- التفعيلة التامة: حيث تضمن للبيت الشعري وقفة عروضية ، وليس في حاجة دائمة إلى التزام الوقفات الدلالية والنحوية ، وهذا المستوى يعد خطوة إيجابية لممارسة شعرية متحررة .

ب- التفعيلة الناقصة: وهي التي لا تحترم الوقفة العروضية ، وفيها يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بأسلوب التدوير، حيث يقسم التفعيلة بين السطرين فيجعل جزءا منها في السطر والجزء الآخر في السطر الذي يليه، وهذا ما يسبب صدمة للقارئ وكسر أفق انتظاره ، يقول "محمود درويش"، في قصيدة " حالة حصار":

بلاد على أهبة الفجر

/.0/0//.0/0//. 0/0//

فعولن. فعولن. فعولن. فـ

صرنـا أقل ذكـاء

.0/0// ./0// .0/0/

عولن. فعول. فعولن.

لأنا نحملق في ساعة النصر

/.0/0//.0/0//./0//.0/0//

فعولن. فعول. فعولن.فعولن.فـ

وما يلفت الانتباه في القصيدة الحداثية ما اصطلح عليه بالسطر بدلا عن البيت، ، وعلى هذا يمكننا أن نتعود في السطر الشعري الحديث على وزن يتألف من تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات إلى أكثر من ذلك، على ما نراه في قول نازك الملائكة:

وكنا نسميه دون ارتياب طريق الأمل.

.0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//

فعولن. فعولن.فعولن.فعولن .فعولن.فعل.

فما لشداه أفل.

.0//./0//./0//

فعول.فعول.فعل.

وفي لحظة عاد يدعي طريق الملل.

0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//

فعولن. فعولن. فعولن.فعولن.فعل.

فقد التزمت تفعيلة "المتقارب" ولم تلتزم بعدد التفعيلات فالبيت الأول مكون من ست تفعيلات والثاني من ثلاث ، والرابع من خمس. ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل على هذه الظاهرة:« ولا شك في أن إطلاق الحرية للشاعر في أن يستخدم من التفعيلات العدد الذي يراه قد ساعد ـ كما سبق أن قلنا ـ على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، إن هذا التنويع في طول الأسطر وقصرها إنما فرصته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة » [1] .

إن شعريات الإيقاع على درجة كبيرة من الأهمية في تحديد طبيعة الشعر وماهيته سواء كان ذلك من المنظور الذي يرى إن الوزن قضية جوهرية لا تتصور وجود الكتابة الشعرية

[1] ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص . 104 .

في غيابها، أم المنظور الذي لا يرى الوزن شرطا أساسيا للشعر، ويحاول أن يجد بديلا آخر للإيقاع في الكتابة الشعرية مثل: إيقاع المعنى، وتوظيف الرمز الأسطوري، واللغة الإيحائية أو المجاز والصورة الشعرية... الخ .

د- المـجـاز بين الضرورة و الاحتمال:

الصياغة الشعرية هي الوعاء الذي تمتزج فيه مكونات الخلق الشعري (الأدبي) من أفكار ومعان وألفاظ وإيقاع وأساليب، ومنذ وجد الشاعر وهو يسعى إلى أداء ما انطبع في نفسه وقلبه من مشاعر إزاء الكون والحياة، وما استخدام الأدباء لألفاظ يسيجها الغموض إلا لأنها رموز ناقصة تعبر عن حالات وجدانية، فكلمات، مثل : إنسان، قمر و شجرة، لا تدل دلالة محددة على مدلولات معينة فاللفظة في الأدب ليست بريئة فهي ذات حقول دلالية بعيدة الأغوار تصل إلى حد الإبهام الذي يستعصي حتى على النقاد ويشكل عقدة الفهم؛ وذلك لكون اللغة الشعرية لغة انزياحية « وفي رأينا أن هذا الغموض والإبهام الذي يعتري معاني الشعر هو الذي دفع الشعراء من قديم إلى أن يستعينوا بوسائل تكمل ما في لغتهم من قصور، ومن ثم لجأوا إلى المجاز وما يتصل به من تشبيهات واستعارات وكنايات يحاولون بذلك أن ينقلوا إلينا أحاسيسهم الغائمة، وكأنهم يفسرون الرمز بالرمز، حتى يمثلوا لنا عالمهم وما يتراءى لهم فيه من أحلام »[(1)]، فاللغة تمارس انزياحا خاصا في التعبير والدلالة داخل الشعر، وتنشئ صورة لها صفة المفاجأة والدهشة، وهي سمة الشعر وجوهره، فهذا الانزياح الذي يصطلح عليه بالمجاز في أصل وضعه اللغوي على وزن "مفعل" واشتقاقه من الجواز وهو التعدي من قولهم : جزت موضع كذا إذا تعديته، سمي به المجاز الآتي بيانه لأنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا، والمجاز في اصطلاح البلاغيين هو : « الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب لملاحظة العلاقة بين الثاني والأول مع قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي (الأصلي) كالأسد المستعمل في الشجاعة، والبحر المستعمل في الكرم، ومن ذلك اليد المستعملة للعطاء والنعمة لقول الرسول صلى الله عليه وسلم : " أسرعكن لحوقا بي أطولكن يدا" إذ المراد ببسط اليد " العطاء والبذل".»[(2)]

وإن فهم نقاد العرب للغة قائم أساسا على مفهوم الصناعة، ويندرج في هذا الإطار فهم "عبد القاهر الجرجاني" للنظم حيث جعل المعنى في المجاز الذي غايته تكثير الدلالة، وعليه

---

(1) - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص . 111 .

(2) - أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت ، 2005 ،(د. ط) ، ص . 210- 211 .

أصبح المجاز هو محور اللغة الشعرية، وظل المجاز بوصفه عدولا بالدلالة اللغوية من موضعها القاعدي إلى حيز الاستعمال الفردي. وإذا كان النظم هو شعرية الكتابة عند "عبد القاهر الجرجاني" فإن سر النظم هو المجاز لأن محاسن الكلام كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، كما تجاوز آراء معاصريه بإعطاء اللغة خاصية تتمثل في كونها مجموعة من العلاقات وليست مجموعة من الألفاظ، وهذا الفهم ينسجم وأطروحات علم اللسان الحديث، فاللغة المجازية (الشعرية) عند عبد القاهر سحر وصورة مستجدة .

وبناء على الوظيفة الشعرية التي ركز عليها جاكبسون في سياق حديثه عن وظائف اللغة الستة التي تؤسس لعملية التواصل « يكون هدف الرسالة، الرسالة ذاتها بوصفها واقعا ماديا باستقلال عن معناها وتتجلى هذه الوظيفة بقدر ما يكون الدال أكثر أهمية من المدلول، وبقدر ما تتغلب كيفية القول على مادة القول. للرسالة هنا بفعل القافية والوزن والمجاز متضمنات أكثر مما لها معلومات» [1]

إن الشاعر في لحظة الإبداع الأدبي، عندما يخضع لصدمة الإلهام الشعري وتتراكم الرؤى الفكرية في ذهنه يلجأ مباشرة إلى اللغة عله يجد منفذا لهذا السيل الجارف من المعاني فتخونه اللغة العادية ويصبح عاجزا على اختراق آفاق المجهول والدهشة، ففي هذه الوضعية يستعين بلغة شعرية ويسعفه المجاز بما يساعده على إعطاء أفكاره لمسة الجمال الفني، ويخرج المولود (القصيدة) إلى الوجود عملا كاملا. فالشعراء - وهم من بني البشر - يعيشون كما نعيش ولكن بمقدورهم أن يتجاوزوا هذا الواقع بكل تناقضاته ومفارقاته ليخلقوا عالما مجازيا يختلف بصفة نسبية أو كلية عن واقع المادة الطبيعي الذي نعيشه . لقد تمرد الشعراء عبر العصور، من هوميروس إلى فرجيل إلى دانتي إلى امرئ القيس، عن واقع حياتهم الطبيعي وعاشوا في واقعهم الفني بغية « إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه»[2].

إن امرأ القيس في رحلته الشعرية داخل المعلقة - حتى لا أقول الحياتية - قد صنع عالما يختلف بملامحه عن مناخ الصحراء القاحلة التي ترعرع فيها « لا تنقل لغة امرئ القيس في المعلقة صنعة جامدة، ولا تنقل كذلك أحلام يقظة باهتة إنها تنقل لنا علاقته الحية مع الآخر

---

(1) - أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، ط1 ، 1989 ، ص . 114 .
(2) - بشير تاوريريت : رحيق الشعرية ،مطبعة مزاور، الجزائر ، 2006 ، ص . 114 .

متمثلا بالمرأة ومع العالم الخارجي .. وهو يخلق من هذا كله عالما مجازيا»[1] لنقف قليلا مع الشاعر في محرابه الشعري ونتأمل وقع الحياة من خلال اللغة المجازية يقول:

إذا قامتا تضوع المسك منهما ♣ نسيم الصبا جاءت بري القرنفل
وبيضة خدر لا يرام خباؤها ♣ تمتعت من لهو بها غير معجل
إذا ما الثريا في السماء تعرضت ♣ تعرض أثناء الوشاح المفصل
وتضحي فتيت المسك فوق فراشها ♣ نؤم الضحى لم تنتطق عن تفضل
تضيء الظلام بالعشاء كأنها ♣ منارة ممسى راهب متبتل [2]»

فهو يعيش مع المرأة التي يهواها يتضوع منها المسك بشذاه العطر، وهي قنديل ضياء يبدد وحشة الظلام، والثريا وشاح، والليل في أهواله بحر متلاطم الأمواج، والحصان كميت اللون سريع العدو والبرق يلمع في السحاب، والجبل شيخ وقور يلبس رداء ... الخ .

فالصورة المجازية، بجميع ضروبها وتعدد مذاهبها من أوصاف الفصاحة والبلاغة،لها خصائصها بث الحركة والنبض والحياة في الجماد، فهي ترينا المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ولنتأمل سحر الاستعارة في **قوله** : (ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعا أوكرها قالتا أتينا طائعين) سورة فصلت، الآية:11 . فالسماء والأرض هذان الجمادان قد تحولا بالتوسع الذي هيأته الاستعارة واستحال بسحرها إلى إنسان يعبر بلسانه عن طاعته لله رب العالمين. ويعلل الجرجاني دوافع الإعجاب باللغة المجازية، فيقول: « إن الطبع مبني على أن النص إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت النفس أكثر إعجابا به، وأكثر شغفا »[3].

ولاحظ قول الشاعر " **طفيل الغنوي**" في هذا المعنى الغريب الذي ما تعودت عليه العقول . ليفتح شهية التأمل في جمال الإبداع :

وجعلت كوري فرق ناجية ♣ يقتات شحم سنامها الرحل .

ألا ترى أن الشاعر قد استعار الاقتيات لإذهاب الرحل شحم السنام، وساعده التوفيق في عناه من قبل أن كان الشحم مما يصلح للقوت وأن الرحل ينتقص منه ويدينه، ولكن السؤال المطروح في الكلام الشعري هو: فيم تتجلى دقته ؟ وأين يظهر مكان الحذق والإبداع فيه ؟

---

(1) - أدونيس : كلام البدايات ، ص .73 .
(2) - أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار ، ص . 96 و ما بعدها .
(3) - عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة ، تح ، محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ، 1984 ، ص . 122.

لقد كان في هذا السؤال مذاهب ومشارب تتشعب مع آراء النقاد وإن كان أقربها هو الغموض . فما كان أذهب في الأغراب أكثر تفلتا عن الإفهام هو السر في شعرية الكلام، وفي هذا المعنى يقول الجرجاني :« إن المعنى في الشعر كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، (...) فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون ذلك في أهل المعرفة...»[1].

إن المجاز في اللغة أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيري، فهو حاجة النفس البشرية إلى تجاوز الحقيقة والمعنى المباشر المألوف، هذا المجاز هو كسر لرتابة اللغة في سياقها الأليف وخلق علاقات جديدة بين الكلمات فيما بينها وبين الواقع وذلك لتغيير صورة القديم ولهذا كان الجرجاني دوما يقول : " أن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة " [2]

بالرغم من كون المجاز يتناقض مع النظام المعرفي في شقيه الديني والفلسفي؛ لأنه يفسد المعاني واللغة معا وخصوصا في خروجه عن الأصلي والحقيقي للغة التي وضعت من طرف الخالق ليعبر كل لفظ عن معنى معين، بيد أن النفس البشرية مجبولة على الكمال والجمال اللذين يثيران فينا التشوق الذي يتوفر في أفق المعرفة الشعرية، أي " المجازية" لأن اللغة العربية في بنيتها المجازية أي في بنيتها الشعرية ، تكون لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول وتحصيل الكمال .

وقد خصص "كوهين"(l'écart) لمفهوم "المجاز" - العدول - مواطن عديدة في أعماله، وأبان عن وظيفته في توليد الحادثة الشعرية، وإبراز دوره في تمييز تجربة شعرية عن أخرى « لم تكن دراسة المؤلف لهذا المفهوم خارجة على غرضه الأصلي، وقصده الجوهري المتمثل في تأكيد التعارض بين الشعر و النثر أولا وفي بناء سلم الشعرية ... وترتيب الأشعار وتصنيف حركات الشعر أو مدارسه، انطلاقا من الدرجة السفلى مع الشعر الكلاسيكي مرورا بالدرجة الوسطى مع الشعر الرومانطيقي قبل بلوغ الأوج مع أشعار الرمزيين وعلى رأسهم"رامبو و مالارميه"»[3]

إن الأسباب والدوافع التي جعلت " كوهين " يعدل إلى تحديد مفهوم العدول هو الالتباس الذي وقع بين الشعر والنثر في زمن أصبح التفريق بينهما يعد ضربا من المغامرة الخطيرة، إن مصطلح - العدول - شاع عند المدرسة الأسلوبية عند" **ليوسبيتزر** leospitzer، و **شارل**

(1) - المصدر السابق ، ص . 128 .
(2) - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص .55 .
(3) - أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص . 285 .

بالي ch.bally " في تعريفه للأسلوب أنه « كل ما ليس بمألوف ولا عادي، مطابق للنموذج المعتاد »[1]. وذلك بالاعتماد على الأسلوبية الإحصائية (stylostatistique) التي تتيح قياس الأسلوب بوضع حدين متقاطعين، أحدهما : النثر العلمي ودرجة عدوله تساوي الصفر، وثانيهما : الشعر بدرجات عدوله الثلاث، والحرص على علمية الدراسة للظاهرة الشعرية، والخروج من آسار البلاغة القديمة المعيارية إلى البلاغة الجديدة(*) .

إن تحديد مفهوم العدول عند كوهين يستدعي الإلمام بحصيلة آرائه، وأول ما يتوصل إليه الباحث في أعماله في مفهوم العدول هو توزيع المفهوم على مجالين أحدهما لساني، وثانيهما منطقي. ويبني نظرية الانزياح على أساس الخرق لما هو عادي (النثر)« هناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة"صورة بلاغية" وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي »[2] فهو يقصر العدول على الشعر دون النثر؛ لأن لغة النثر تقتصر على الإخبار في حين تتجاوزه لغة الشعر إلى التأثير والتصوير، إذن فالعدول ليس إلا وجها آخر للصورة .

إن نظرة الشاعر إلى الشيء تختلف اختلافا جذريا عن نظرة الإنسان العادي ، لاحظ تجليات المجاز في قصيدة " أغاني العيون" لصلاح عبد الصبور"

عيناك عشي الأخير
أرقد فيهما ، ولا أطير
هدبهما وثير
خيرهما وفير
وعندما حط جناح قلبي النزق
بينهما ، عرفت أني أدركت
نهاية المسير... [3] »

لم تعد العيون هنا هي تلك العيون الباصرة الناظرة على الحقيقة فحسب، أو تلك العيون الساحرة التي ترسم لوحة جذابة في خيال الشاعر، وإنما هي في مجاز الشاعر الواسع البعيد، الحياة في طفولتها البريئة . إن قراءة الأبيات أحوج إلى تجاوز اللغة إلى الكلام، ومن القاعدة

---

(1) - عبد الله صولة : فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد1، خريف 1987 ص. 79 .

(*) - البلاغة الجديدة أرسى دعائمها - " رولان بارت " و "جماعة مو "

(2) - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص . 42 .

(3) - صلاح عبد الصبور : أغاني العيون ، ديوان صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، دار العودة ، ط1 ، 1972 ، ص .238 .

و المعيار إلى الاستعمال الفردي للسان، فالواقعية الشعرية تبتدئ من اللحظة التي دعا فيها العينين : "عشي الأخير وهدبهما وثير"،" والقلب طائر له جناح يطير". فهنا خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه - كما تدعوه البلاغة القديمة - صورة بلاغية وهو الذي يزود الشعرية بخصوصيتها .

ويتخذ المجاز أشكالا متعددة منها : 1- الانحراف عن الشيء، 2 - تحويل الشيء إلى رمز، 3- الانحراف بالشيء من محور أول إلى محور آخر. وكمثال على هذه الأنواع نأخذ جزء من قصيدة " أنشودة المطر" ، التي تناول فيها السياب الحبيبة عن طريق الرمز في شبكة من العلاقات، يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر [(1)]»

و خلاصة ما قلناه عن لغة المجاز وما يكتنفه من غموض وإن كان فيه مزية لقولهم :" إن أفخر الشعر ما غمض " لكن الغموض الذي ينشأ عن نتيجة التكثيف وامتلاء اللفظ بالمعاني والصورالوجدانية، الغموض الذي يعطي الشعر قدرته على البقاء، إذا كان رحيلا نحو الأعماق، وتغلغلا في المجهول لاصطياد الجديد غير المألوف، وارتياد الآفاق التي لم يعرفها الخيال من قبل .

(1)- بدر شاكر السياب : عن ديوان " أنشودة المطر " ضمن مجموعته الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة - بيروت - 1997 ، ص . 474 .

الفصل الثاني

[illegible]

1- الشعرية والمرجعية اللسانية

2- الشعرية والمسار النسقي

3- الشعرية واتجاهاتها الحديثة

علاقة الشعرية بالمناهج النسقية :

لقد تزامن ظهور المناهج النسقية، مع الدراسات اللسانيات حين قدم دوسوسير، تميزا أساسيا بين ما أسماه "اللغة" وما أسماه "الكلام"؛ أي بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات لأن اللغة هي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك، وهذا لا يعني بالضرورة بأن فكرة النسق غربية المنشأ، وذلك لأن المتأمل في أصول البلاغة العربية سوف يقف - لا محالة - على بعض الآراء التي تستهدف ما يسمى بفكرة النسق(système)، وربما وجد من الأفكار ما يؤكد رسوخ قدم العرب في التنظير الأدبي، ففكرة النحو التوليدي (la grammaire génirative) التي اشتهر وعرف بها "نووم تشومسكي"(noam chomsky) موجودة عند الجاحظ والجرجاني . ونظرية وظائف الكلام لـ: جاكبسون لها مثيل في مفتاح العلوم للسكاكي . ثم ما ورد في القرآن يدل دلالة قطعية على أهمية اللسان والكلام كظاهرة إنسانية « إن ما جاء في القرآن عن الكلام واللسان وما يتصل بهما من المعاني كالتبليغ والتذكير يتجاوز الحدود الضيقة التي حصرت فيها اللسانيات الحديثة الكلام البشري...»[(1)] . ومن البساطة بمكان أن نستدل على مدى اهتمام القرآن بهذا الجانب في الإنسان [الكلام] و تبرره آيات بينات، مثل قوله تعالى: (الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان)[(2)]

إن فضل القرآن في توجيه العرب إلى دراسة الكلام البشري ساعدهم على بناء نظرية أدبية ولغوية عمادها اللفظ والمعنى والمقام في توزيع هرمي أساسه اللفظ ثم المعنى ، ونصت على أهمية المقام . وهو ما أشار إليه الجاحظ بقوله: « و المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من المعاني العامة وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من مقال »[(3)] . إن هذا النص يبين مكانة المقام والمقال في سبك العبارة أو ما يسمى بلغة اللسانيات الحديثة السياق المقالي(contexte verbal)، والسياق المقامي(c.situationnel) و أضيف إليهما : الحال، وعليه بنيت البلاغة العربية، ثم درس المشاكلة لإمتاع السامع، وعليه يرتقي الكلام إلى ما بعد البلاغة أي تحقيق الأدبية، يقول الجاحظ مؤكدا صدق نظرته «... ومتى كان اللفظ

---

(1) - محمد الصغير بناني : المدارس اللسانية في التراث العربي و في الدراسات الحديثة ، دار الحكمة ، الجزائر ،(د . ط) ، 2001 ، ص . 11 .
(2) - سورة الرحمن ، الآيات : (1 ، 2 ، 3 ، 4) .
(3) - الجاحظ : البيان والتبيين ،تح : عبد السلام هارون ط3 ، القاهرة ، د . ت ، ص . 136 .

كريما في نفسه متخيرا من جنسه وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد، حبب إلى النفوس وارتاحت له القلوب ، وشاع في الآفاق ذكره وسلس له النظام »[1] .

إذا كان هناك مفهوم ينسجم مع مصطلح النسق(system) فهو بلا شك مفهوم" النظم" للجرجاني ويعني هذا الأخير تأليف الحروف والكلمات والجمل تأليفا خاصا يسمح للمتكلم والسامع أن يرتقيا بفضل بديع التركيب إلى مدارك الإعجاز في المعاني . علما بأن النظم كالبناء والنسج منه ما يتم على مستوى الحروف : يقول الجرجاني: « فلو أن واضع اللغة كان قد قال: ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[2]. يعني أنه يتبع القانون الوضعي السائد في تلك اللغة فهذا المستوى يراعى فيه توالي الحروف في النطق، بخلاف النظم في مستوى الكلمات فإنه يقتفى فيه آثار المعاني وترتيبها على هوى النفس وكان ذلك عندهم نظير النسج والتأليف والصياغة والبناء « أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[3] ، ومنه ما يتم على مستوى الكلمات ، لذلك قال: " إن الكلمة لا حياة لها إلا داخل النسق اللساني العام " وهذا يجري على مستوى العقل حسب ما يقتضيه الحال، وهي تراكيب متعلقة بالأحوال والمقامات لذلك يصعب انتحال كلام الغير إلا في الأساليب والقوالب ،وهذا ما لاحظه خلف الأحمر و أبو عمرو بن العلاء في انتحال بشار بن برد لكلام الأعراب في قوله :

بكرا صاحبي قبل الهجير ♣ إن ذاك النجاح في التبكير

ولم يقل:

بكرا صاحبي قبل الهجير ♣ بكرا فالنجاح في التبكير.

فالنظم في البيتين يظهر اختلاف الأسلوبين؛ فالأول : على أسلوب أعراب البدو، على خلاف الثاني الذي يظهر فيه تكلف المولدين .

وبناء على هذه الآراء ، تكون نظرية النظم قد سبقت المناهج النسقية الحديثة التي تستكنه النص في ذاته في إطار شبكة من العلاقات التي تعبر عن وجوده في مجال المقاربة الداخلية وميل النقد إلى الداخل في مقاربة محايثة من منطلق لغوي. وعليه يمكن اعتبار نظرية النظم

---

(1) - المصدر نفسه ، ج 2 ، ص . 7 - 8 .
(2) - الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص . 93 .
(3) - المصدر نفسه ، ص . 93 .

إرهاصا مبكرا لمفهوم النسق في تجلياته الحديثة مادام النظم تناسق بين الكلمات يجري في التراكيب الكلامية، كما هو الحال في العلاقات الاجتماعية « النظم خصوصية في كيفية التركيب وطريقة مخصوصة في نسق الكلام بعضها على بعض ...»[1] وربما كان **السكاكي**(ت 626هـ) في كتابه"مفتاح العلوم" مرجعا للدارسين جعلته أكبر مدرسة لسانية عربية، وما قاله ابن خلدون عن السكاكي يبين مدى تأثيره على اللسانيات الغربية « ولم تزل مسائل هذا الفن(يعني البيان) تكتمل شيئا فشيئا إلى أن مخض السكاكي زبدته وهذب مائله ورتب أبوابه وجعل هذا الفن من بعض أجزائه وأخذه المتأخرون من كتابه ولخصوا منه أمهات هي المتداولة لهذا العهد» [2]، فقد تناول مسائل بلاغية وأسلوبية ولسانية وشعرية انطلاقا من مجسم الإعجاز كما أتصوره :

الإعجاز

↑

الأدب

↑

الشعر

↑

الأسلوب

↑

البلاغة

↑

النحو ← اللغة → الصرف

يتضح لنا من خلال هذا المخطط أن السكاكي ينطلق من مستوى أدنى إلى مستوي أعلى من النحو و الصرف إلى درجة البلاغة ويرتقي منها إلى علم الأسلوب في مستوى علم البديع، وبعده يتدرج الكلام إلى مرتبة الشعر مع العروض والقافية، وعند اكتمال هذه الصفات ينتقل الكلام إلى الأدبية، وليس فوق الأدب إلا الإعجاز القرآني الذي ينقل القول والفعل الحسن إلى مدارك الغيب . إن مجموع الآراء التي وضعها نقاد العرب لدراسة الشعر

(1) - محمد الصغير بناني : المدارس اللسانية ، ص .29 .

(2) - ابن خلدون : المقدمة ، ص . 1067 ، نقلا عن : محمد الصغير بناني : المدارس اللسانية ، ص . 41 .

تكاد ترقى إلى مستوى نظرية، بل نظريات شكلت بمنهجها الفكري الدقيق لبنة أساسية للفكر النظري الغربي الحديث رغم سيل الاعتراضات التي جابهت هذه الحقيقة « ربما يكون رد الفعل الأول والسريع لدى البعض في استخدامنا لمصطلح " النظرية اللغوية العربية " مبالغة كبيرة، أو على الأقل: هذا طموح لا يستند إلى حقائق من تاريخ البلاغة العربية، فلم يطور العرب ما يمكن أن نسميه نظرية لغوية متكاملة ! ثم ألم يكن غياب النظرية اللغوية هو ما دفع البعض منا، في المقام الأول، إلى الاتجاه إلى اللغويات الأوروبية وهي الدراسات التي طورت نظرية لغوية منذ السنوات المبكرة من القرن العشرين عكف العقل الغربي على تطويرها وتهذيبها وتعديلها إلى أن أصبحت في نهاية القرن أسرة كاملة من المدارس اللغوية المعقدة والمتشابكة »[1].

إن ما تحدثنا عنه آنفا من، بوادر نظرية عربية، ما هو إلا أمشاج نظرية لم ترق إلى ما توصل إليه فرديناند دي سوسير في القرن العشرين الذي لا يختلف فيه اثنان على أنه مؤسس علم اللغويات الحديثة، وذلك لأن الدرس اللغوي العربي الذي بدأ مع الإعجاز القرآني منذ القرن الثالث حتى القرن السابع هجري لم يستطع أن يواصل مساره الفعال خلال عصور التراجع العربي « يمكن لنا أن نقول- دون مغالطة أو ادعاء فضل لا وجود له - إنه لو استمر العقل العربي في مساره لكان قد استطاع تطوير نظرية لغوية أكثر علمية و أكثر تركيبية من أي نظريات بلاغية قدمها القرن العشرون... »[2].

لكن هذا لا ينفي أن تكون - كما قلنا - اللغة العربية هي لغة ذات نظام ونسق يعرف بمصطلح "النظم". يشد أركانه النحو الذي قيل عنه " النحو منطق العربية "و به يتحقق شرط الفصاحة في إطار من علاقات الائتلاف و الانسجام بين الحروف في إطار الكلمة، والكلمات في إطار الجملة والجمل ضمن نطاق النص .

إن مجموع هذه الآراء كانت بمثابة الأرضية التي أوجدت، في الفكر الحداثي، مصطلح النسق أو الدراسة المحايثة كما صرح بذلك " **ميشال فوكو**"[1926م] " **نحن جيل النسق**"[1] مؤكدا على تحول المقاربات من الخارج إلى الداخل مع بداية الخطاب البنيوي الذي عمل على تحويل الظواهر المعزولة إلى تجارب حية للموضوعات المختلفة محتواة في

---

[1] - عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص . 197 .
[2] - المرجع نفسه : ص . 200 .
[1] - ميشال فوكو ، نقلا عن أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 113 .

خطاب نسقي يتسم بالتلاحم، لأن البنيوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق في إطار بنية شاملة « لقد اقترن في أذهان كثير من الدارسين بأن البنيوية مرادفة لمفهوم البنية ...إلا أن بعض النقاد لا يقبلون تلك العملية الاختزالية وإن كانت تمثل مظهرا من مظاهر تماسكها فهي أشبه ما تكون- هنا- بمفهوم العلامة بالنسبة للسميائيات، والأسلوب بالنسبة للأسلوبيات »(2). إن المقصود بالبنية : الملمح الجوهري للبنيوية الذي ولد نسقا مع اللسانيات البنيوية وإن ظلت "مقولة البنية " يكتنفها الغموض ، ولكن جهد العلماء إزاءها لتجريدها من لباس الإبهام كان دءوبا، وأثمرت محاولات " زكريا إبراهيم" تعريفا تقريبيا فحواه أن: « البنية ليست مجرد تعبير ذلك الكل الذي لا يمكن رده إلى مجموعة أجزاء، بل هي - أيضا- تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته»(3).

لم نشأ حصر القراءة النسقية في المقاربات البنيوية الصورية التي جعلته مغلقا، وإنما طرحناه بكونه مفتوحا كما هو الحال بالنسبة إلى المناهج النقدية الأخرى، مثل: السيميائية والتأويلية والبنيوية التكوينية. « إن النسق شأنه شأن السياق فلا يمكن حصر القراءة السياقية في منهج محدد كالمنهج التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي . فلكل منهج طرحه الخاص للسياق »(4). وقد كانت مقولة **"بارت"**، في بداية دراسته المثيرة للجدل **S/Z** التي نشرت عام 1970م، أنسب كلمة لبداية مناقشة البنية والنسق في اعتقاد البنيويين، هؤلاء الذين يدرسون الأعمال الفردية ليستخلصوا، من بناها الصغيرة التي ترتبط بعلاقات تحكمها قاعدة التضاد الثنائي (opposition binaire)، نموذجا أو نسقا فرديا واحدا يستخلصون منه نظاما كليا أو نسقا عاما «لا جدال في أن البنيوية اللغوية والأدبية في صورها الماركسية وغير الماركسية، تقوم على فكرة النظام أو النسق الذي يحكم العلاقة بين المكونات الصغرى للنص من ناحية النسق الأكبر الذي يحطم العلاقة بين النسق الفردي والنسق العام للنوع »(5).

إن أبرز إنجازات" سوسير" التي تعد حجر الزاوية في الدراسات الحديثة هي مقولة النظام أو النسق اللغوي [سبق أن أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم] الذي يحكم الاستخدام الفردي للغة . وهنا نحتاج أن نقترب أكثر من هذا المصطلح الذي يبدو بسيطا

---

(2) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 141.

(3) - زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، سلسلة مشكلات فلسفة ، مكتبة مصر ، 1976 ، ص .8 .

(4) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 116.

(5) - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، عالم الفكر ، الكويت ، 1998 ، ص. 220.

ومراوغا في الوقت نفسه لنخرج بتصور شامل عن خصائصه، إنه يتراءى لنا في هيئة وجود بلا شكل يحدد تقاسيم ملامحه الخاصة، ولهذا السبب تعددت رؤى النقاد في تعريفه ولعل أقربها إلى الفهم تعريف عبد العزيز حمود في قوله : « النسق إذن هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة ...إن النسق ليس نظاما ثابتا وجامدا، إنه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية، أي يغير ملامحه عن طريق التكيف المستمر مع المستجدات المختلفة»[1]

إذن فالنسق حالة مجردة ندركها في شكلية النصوص الأدبية وتناسقها، ووجوده من وجود العمل الأدبي ذاته، فهو كالروح من الجسد إنه ليس بالشيء المادي المحسوس لكنه هو الذي يعطي الكلام معناه ومن دونه يصبح الكلام أصواتا بلا دلالة .

لكن النسق في عرف دي سوسير مرتبط بالعلامة(le signe) فهو يضع العلامة وسط النسق اللغوي والعلامة لا تتجاوز حدود النسق اللغوي، ويوجز مذهبه في دقة : « وسواء أخذنا الدال أو المدلول فإن اللغة ليس لها أفكار أو أصوات سابقة على النسق اللغوي بل اختلافات فكرية وصوتية تنشأ في النسق »[2].لا مكان للأشياء في النموذج الذي تقوم عليه فكرة سوسير، فعناصر اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة كونها أجزاء في نسق. هذا فيما يخص النسق اللغوي الذي يربط الأصوات و الكلمات لكي تكتسب شرعيتها المعنوية من علاقاتها النسقية؛ أما النسق الأدبي فهو جوهر البنيوية الأدبية فهي محاولة جادة لتطبيق المنهج البنيوي اللغوي على النصوص الأدبية، وكان صدى هذا الفعل عند جماعة من النقاد من أمثال: " **ليفي شتراوس**"(levis-straus) في مسرحية - **أوديب ملكا** لـ : **سوفوكليدس**، ولا ننسى الدراسة المميزة والمبكرة لـ : **فلاديمير بروب**(vladimir-propp)عن المتن الخرافي، هذا الأخير الذي لم يكن في مقدوره أن يخرج من دائرة النزعة الوضعية وهو ينشد النسق القار للحكاية العجيبة، ولكن من الصعوبة الجزم بثبات النسق، وبخاصة أن النص الأدبي لا يبدو أنه يستجيب لمواصفات القار لأن المنطق والحقيقة يؤكدان أن الثبات يتنافى مع الإبداع الأدبي . وحذا حذوهما الناقد العربي **كمال أبو ديب** في مقاربة تحت عنوان : "نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" . ولعل الفائدة التي تكمن وراء هذه المحاولات تتمثل في الانتقال من دراسة حالة كوحدة بنائية

---

[1] - المرجع السابق ، ص . 223 .
[2] - فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، تر: يوسف غازي ، مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، 1986 ، ص 145 .

مفردة إلى تصور بنية كلية عامة لنوع الأدب وفي ذلك تحقيق لعالمية الأدب « إن العالمية التي يشير إليها شتراوس هنا لا تختلف عن عالمية ضمنية تتخلل ثنايا دراسة بروب للقصة الشعبية باعتبارها شكلا بسيطا لمبدأ بنائي للفكر الإنساني في حالة تشكله... إن عالمية الأشكال البسيطة تقوم على عالمية اللغة الإنسانية »[1].

وبغض النظر عن وجود نظام عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص على حد قول شتراوس : " الكون يحكمه نظام مسبق لأنه ليس في حالة فوضى "، وبصرف النظر عن الوجود الميتافيزيقي للنسق فإنه يسلك منهج البنيويين في تكوين النظام أو النسق؛ أي الانطلاق من النسق الفردي لبناء نموذج لنسق أدبي عام بتطبيق أدوات المنهج التجريبي التي تحقق للبنيوية الطابع الأدبي.

وقد كان لحلقة براغ (1926- 1948) فضل لا ينكر على كثير من الاتجاهات اللسانية، ودورها في إخراج مدارك النسق من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي الواسع . وخير دليل على ذلك جهود جاكبسون الذي حصر وظائف الخطاب في ست وظائف ـ سبق أن أشرنا إليها في الفصل السابق ـ وقد انضوت هذه الوظائف تحت النسق لذلك تعاملت اللسانيات المعاصرة مع موضوعها على أنه نسق سيميائي، وقد أحكم النسق العلاقة بين العناصر اللسانية[*]

إننا حين نتحدث عن النص الأدبي بوصفه نسقا لا ينفصل عن النسق العام، فعندما نقرأ نصا شعريا مثلا، فلا ينبغي فصله عن نسق الكتابة الشعرية، وأوضح مثال على ذلك عمل" **بروب**" الذي توصل من خلاله إلى أن **نسق الحكاية مرتبط بالنسق السردي العام**، وهذا ما حاولت أن تستثمره **السرديات** ليغدو تخصصا ضمن نظرية الأدب فطور هذا المشروع كل من غريماس(A.J-greimas) وجيرار جينيت و تدوروف .

إن النسق في جوهره ذو طابع تجريدي، ويخضع للشروط الموضوعية في الجوانب الاجتماعية والثقافية .. ولكن هذا لا يلزمه الثبات، وقد أرشدنا دوسوسير إلى أن النسق اللساني جوهره الاختلاف و التباين حيث ينطبق عليه قول القائل : " إن ما يبدو لنا تناقضا في الظاهر هو في الحقيقة انسجام خفي "، و النسق معطى أولي كما تزعم البنيوية الصورية

---

(1) - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص . 231 .

(*)- العناصر اللسانية: أو مستويات النسق اللساني هي : 1- الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم) ،2- الوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم) ،3- الوحدة التركيبية الصغرى ، 4- الوحدة المعجمية الصغرى .

ويحدده الوعي الجمعي كما تقول البنيوية التكوينية، وإما أن يسهم القارئ في بنائه وتشييده وهو جوهر نظرية القراءة وجمالية التلقي. ولقد راود الشكلانيون الروس حلم تأسيس علم الأدب يكون على عاتقه استكشاف أدبية الأدب بحيث لا يلتفت إلى أي مرجعية خارج بنيته، وقدموا مقاربات تنطلق من الطرح اللساني في فهمها للبنية الشعرية، « يعد كل من تنيانوف وإيخنباوم أبرز الشكلانيين الروس الذين أوقفوا جهودهم على إقامة صرح النسق في الدراسات النقدية؛ ذلك لأن الوقائع النسقية وحدها الكفيلة بان تكون موضوعا للدراسة وما عداها لا يستحق الاهتمام . فالنسق- في تصورها- أولية من أوليات النظرية الأدبية»[(1)] وتناولوها من جميع مستوياتها وبخاصة المستوى الإيقاعي الذي تجلى فيه النسق تجليا واضحا، فهو أولوية من أولويات النظرية الأدبية . ونظروا إلى اللغة على أنها نسق وظائفي « لقد ظلت البنية منذ - حسب إيكو- دو سوسير وبحوث حلقة براغ، وحتى في أنثروبولوجيا شتراوس وداخل المدرسة السيميائية الفرنسية و بلا شك نسقا من العلاقات الذي يمكن تطبيقه على ظواهر مختلفة »[(2)]. ومن المحاولات الرائدة التي تندرج في إطار القراءة النسقية، الدراسة المتميزة التي أجراها كل من جاكبسون وليفي شتراوس حول قصيدة "**القطط**" لـ: **بود لير شارل**، ومنها ارتسمت معالم **النسق الأدبي** كمصطلح في منظومة المناهج النسقية التي تنسب إليه، وفيه تجلت المقولة الرئيسة للنسق وفحواها " **البحث عن الأشكال الثابتة ضمن المضامين المتحولة** "

أدركت المقاربات البنيوية أهمية النسق، وأخذت على عاتقها مهمة البحث عن مواصفاته، وسلمت بأنه جملة من القوانين التي تحكم بنية الظواهر، أي أن أية بنية لا يستقيم عودها إن هي افتقرت لوجود نسق ترتكز عليه. ومهما يكن فإن اللسانيات أسهمت في بلورة النسق الذي لم يجد طريقه إلى الذيوع مثلما حظيت به البنية، وإن كان أشمل منها لدرجة أنه يحتويها.

إذن ما حرص الشعريات البنيوية على فكرة النسق إلا لكونها السبيل الوحيد للدراسة العلمية للظاهرة الأدبية.

1- الشعرية والمرجعية اللسانية :

أصبح الدرس الألسني في السنوات الأخيرة موضع اهتمام الدارسين على خلفية الأصوات المنادية إلى عصرنة الظاهرة الأدبية في ظل ازدهار العلوم اللغوية بتأثير وقع

---

(1) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص .126 .
(2) - المرجع نفسه ، ص . 129 ، مقال مأخوذ عن : la structure absente p324 .

اللسانيات، وتسعى لتأسيس المعرفة الإنسانية، والتأصيل للمناهج المحدثة، وإخصاب النظريات البلاغية القديمة وجعلها تتماشى مع روح العصر. ولعل أخصب المناهج، وأنسبها، وأشدها تعلقاً بالخطاب الشعري المنهج اللساني؛ ومرجع ذلك إلى ما حققه من نتائج علمية في دراسة الظاهرة اللغوية، "فيغدو تفاعلاً قاراً بين تفكيك الظاهرة إلى مركباتها والبحث عما يجمع الأجزاء من روابط مؤلفة فهو منهج يعتمد الاستقراء والاستنتاج معاً بحيث يتعاضد التجريد والتصنيف فيكون مسار البحث من الكل إلى الأجزاء ومن الأجزاء إلى الكل حسبما تمليه الضرورة النوعية"[(1)]، فاقتراب اللسانيات من الأدب يوسع نظرياتها ومناهجها، ويزيدها تطوراً وإتقاناً ودقة وموضوعية. والثورة الألسنية التي أعقبت الفتح الألسني وتعتمد اللغة كعنصر قار، فأخذ النقد يصطبغ باللغة العلمية و اتجه النقاد إلى الاستضاءة بالعلوم الطبيعية والتجريبية ويخضعون اللغة لمناهج العلم وفق النظريات اللسانية الجديدة، ويعدون النقد فنا قادرا على تهجين النص الأدبي، مادام النص نسيجا من الرموز اللغوية لأن اللغة- في عرف علماء اللغة - هي رموز وإشارات صوتية لها دلالات ومعان تم التواضع عليها وفي ذلك يقول **ابن جني** (ت 392هـ) : « إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »[(2)] وقد عدت الكلمة كمادة الرمز إلى المعنى بما تحمله من دلالات مشحونة بالأصداء الثقافية وهي بلا شك ركيزة النص .وربما اعتدوا بهذه النظرة لاعتقادهم بأن اللغة داخل النص هي ، كذلك ، بمنزلة محور الفكر والخطاب، بها يتحدد كل شيء، و بها نتحدث عن الأشياء في واقعنا، ونتحدث عن اللغة نفسها وهي الموصوفة والموسومة بالمكونات الغامضة التي يصعب فك طلاسمها إلا عندما نخضعها لآلة النقد ومناهجه .

اللغة مادة الفكر والأدب، ترمز إلى الواقع المحسوس، أداة ترميزية ونظام من العلامات متغير بتغير النصوص وتعدد القراءات، فضمن مجموع الألفاظ و الرموز يتكون عالم آخر .

وقد وضعت نتائج اللسانيات (linguistique) الحديثة اللغة في موقع الصدارة من حيث صارت هي الجوهر، وهي الغاية التي وجب - كما يرى" دوسوسير"- أن تدرس لذاتها. ومن أجل ذاتها كانت اللغة نظاما إشاريا أو لسانا يمكن أن يختلف عن لسان آخر.

وبغية ربط الشعرية بالمرجعية اللسانية انتقلنا إلى مسألة تشكيل منهج إجرائي . آثرنا أن يبدأ المبحث في بنية اللغة في وحداتها المعنوية الدالة ثم الانتقال إلى الوحدات الشعرية في

(1) - محمد كراكبي : استثمار اللسانيات في قراءة النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 392 كانون الأول 2003 .
(2) - ابن جني ، الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، ج 1 ، ط1 ، 1952 ، بيروت ،ص .33 .

عمق الخطاب الشعري « وهكذا تكون الدراسة بفضل هذا الإجراء قد تخلصت - وفيما يبدو- من عقدة المناهج الجاهزة، ومن عقدة المحاكاة فلم يصر نافعا عندنا طرح مسألة المستويات اللغوية، والتدرج فيها من الصوتي و الصرفي فالنحوي ثم الدلالي؛ لأن الفكر قد تجاوزها و ما على الناقد إلا أن يغير أدواته ليواكب التطورات الحاصلة في علوم اللسان عموما وعلم النص خصوصا إذ هيمنت، في الفترات الأخيرة، معارف يبدو أنها قامت على أنقاض معارف أخرى كالأسلوبيات السيميائيات والشعريات »[1]. إن ما يربط العلاقة بين الأدب و العلوم الإنسانية- انطلاقا من مدارس الحداثة وبخاصة البنيوية - هي **اللغة** « اللغة هي أداة مشتركة بين الناس جميعا؛ فاللغة تسبق المعرفة فلا وجود لأية معرفة نظرية .. فالتفكير في كل مظاهره لا يخرج من عدمه إلا بفضل السمات اللفظية التي تجسده .. ولولا هذه اللغة التي بها نتواصل، و من خلالها نتعلم .. لظل هذا التفكير عدما مطلقا...»[2].

ولكي تعم الفائدة ويكتمل التصور **(concept)** ارتأيت أن أقف عند بعض مفاهيم علم اللغة واللسانيات استكمالا للبحث وربط البداية بالغاية، وأول هذه المفاهيم **علم اللغة**، كتب **"علي عزت"** في تعريف علم اللغة في كتيب موجز بعنوان " الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب " معرفا إياها بأنها: « العلم الذي يدرس اللغة من ناحية بنائها الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية ولفظية ودلالية »[3]. وتحت هذا العلم ينضوي جهاز مفاهيم اللسانيات ومنه : **اللسان واللغة**: أطلق مصطلح اللسان**(langage)** بصفة مجازية على اللغة المنطوقة من قبل إطلاق السبب أو الآلة المسببة للنطق ومنه جاءت مصطلحات مثل : اللسانيات والألسنية وغيرها « إن أهم ما يميز اللسان عن اللغة في بعض مفاهيمه المقابلة للغة أن اللسان أعم وهو الذي يحتوي عدة لغات تختلف فيما بينها بقليل أو كثير، لكنها تظل متقاربة ترتبط باللسان وإن كان البنيويون قد فرقوا بين اللغة(la langue) واللسان »[1] ليس المقصود من اللسان مجموع الألفاظ التي تمتلئ بها بطون المعاجم، وليس مجموعة المفاهيم الفلسفية و النحوية للاسم والفعل والحرف، إنما هو نظام من الأدلة المتواضع عليها من طرف الجماعات البشرية ضمن العقد الاجتماعي « قد يختلف تعريف اللغة بين باحث

---

(1) - رابح بوحوش : اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ،(د.ط) ، 2006 ، ص . 16 .
(2) - عبد المالك مرتاض ، مقال بعنوان : الأدب والعلوم الإنسانية ، مجلة بونة للبحوث والدراسات ، العدد الأول ، آذار- مارس 2004 ، ص . 36 .
(3) - علي عزت : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب ، شركة أبو الهول ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص .1
(1) - فرديناند دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعريب : صالح القرمادي ، محمد الشاوش ، محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب (د.ط) ص . 123.

وآخر، حسب الزاوية التي ينظر منها كل باحث، فاللغة ظاهرة اجتماعية، ووسيلة اتصال... ولكن مثل هذه التعريفات لا تحدد طبيعة اللغة ذاتها »[(2)].

وقد دار على مفهوم اللغة عدة معان، مثل : اللهجة واللسان، وقد ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم لقوله تعالى : (بلسان عربي مبين)[(3)]. واللغة هي أداة التفريق بين الإنسان وغيره من الكائنات فإذا لم يكن متميزا بفكره ولغته فما الفرق بينه وبين غيره؟ ولهذا المعنى أشار الشاعر زهير بن أبي سلمى :

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده ♣ فلم يبق إلا صورة اللحم والدم .

وجاء في بعض حكم الإمام علي بن أبي طالب قوله: « **تكلموا تعرفوا فإن المرء مخبوء تحت لسانه** [(4)].

و نظرا إلى أن اللغة هي موضوع اللسانيات، وأن كيفية تصورها يؤثر في تشكيل الاتجاهات والمدارس اللسانية كان من المهم أن نتعرف على خصائصها المتمثلة في كونها وسيلة اتصال تقتضي وجود مخاطب ومخاطب [بفتح الطاء] وتركيب، وسياق تستعمل فيه .وقد أثبت علم اللسانيات الحديث في مطلع القرن العشرين هذه المجالات حين أخضع الظاهرة اللغوية للمقاييس العلمية، ولذلك تعرف اللسانيات على أنها الدراسة العلمية والموضوعية للغة ذاتها ولذاتها، أي دراسة بنية اللغة دراسة وضعية تحليلية للوقوف على خصائصها « وتعرف اللسانيات أيضا بأنها الدراسة العلمية للغة تمييزا لها عن الجهود الفردية، والخواطر والملاحظات التي كان يقوم بها المهتمون باللغة عبر العصور »[(5)]، وكانت المهمة الطبيعية للسانيات هي إثارة الأهمية الأساسية لمفهوم التواصل في العلوم الاجتماعية ويعود الفضل في نشأة اللسانيات للعالم السويسري " فرديناند دي سوسير(1857- 1913) الذي لقب بأبي اللسانيات، « وفي بداية القرن العشرين أخذ البحث اللغوي طابعا علميا على يد اللغوي دي سوسير... وعلى الرغم من أن اهتمامه كان منصبا على اللسانيات التاريخية، فقد كان للفصل الذي خصصه للدراسات التزامنية في آخر حياته أثر جذري في اللسانيات الحديثة »[(1)] . أما موضوعها فهو البحث في البنية اللفظية على اعتبار أنها الهدف الممتاز للسانيات المعاصرة

---

(2) - أحمد شامية : في اللغة ، دار البلاغ للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص .11 .
(3) - سورة الشعراء ، الآية: 195 .
4 - القول من حكم الإمام علي بن أبي طالب التي جمعها الشريف الرضي في كتاب : نهج البلاغة ، شرح الإمام الشيخ محمد عبده ، دار الجيل ، بيروت ، ج 1 ، 2 .(د . ط) ، ص . 229 .
(5) - محمد محمد يونس علي ، مدخل إلى اللسانيات ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان- ليبيا ، ط1 ،2004 ، ص .9 .
(1) - المرجع السابق ، ص . 10 .

وهذا يستدعي فحص النظام اللفظي تبصرا عميقا في تماسكه الداخلي، وفي الطبيعة العلائقية والتراتبية « وهكذا فإن استنباط الشبكة اللسانية وتأويلها كان الموضوعة (thème) المهيمنة على الحركة التي اتخذت شكلها خلال الحربين تحت اسم اللسانيات البنيوية (linguistique structuralisme) المصوغة ببراغ عام 1928 »[2]. أما المنابع الفكرية والفلسفية لهذا العلم فتعود إلى الفلسفة الظاهراتية[*] (phénoménisme) لزعيمها هوسرل (1859-1938). ومن اللسانيين البارزين في مجال صبغ الدراسات اللغوية بطابع العلمية المحض الأمريكي **ليونارد بلومفيلد**(Leonard bloomfild 1887 -1949) الذي عدّ هذا العلم بداية اتجاه جديد في علم اللغة ويسرد تعريفا له بقوله:« هي الشروع بدراسة اللغة من دون المعنى أي دراستها بوصفها مجرد صوت لا معنى له »[3].

ورغبة في تحقيق المنهجية المطلوبة لغاية البحث يجدر بنا أن نشير إلى أهم المبادئ المتعلقة بعلم اللغة والمفاهيم اللسانية لأن هذا يساعد على تأكيد ذلك، وهي تتلخص في النقط التالية :

أ- **ثنائية اللغة والكلام** :

من المؤكد أن هذين العنصرين مترابطان، ويتضمن أحدهما الآخر، ولكن ينبغي أن نشير إلى تفريق دي سوسير بين اللغة والكلام، إن تحديده للغة بوصفها نظام ذهني من العلامات المتواضع عليه قوامه اتحاد المعنى بالمبنى؛ أما الكلام فهو ما يلفظ بواسطة جهاز النطق. و يمكن التمييز بينهما في كون اللغة نظام جماعي مجرد عكس الكلام الذي يتميز بكونه ظاهرة فردية. « قام دي سوسير بتقديم تمييز أساسي بين ما أسماه اللغة وما أسماه الكلام أي بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة.»[1]. والكلام نشاط فردي محسوس. والخصائص نفسها تنطبق على ما توصل إليه علماء العرب منذ أمد بعيد، يقول **الزمخشري** في مسنده "المفصل "**:** الكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يتأتى إلا من اسمين كقولك: زيد أخوك، أو من فعل واسم، نحو قولك: ضرب زيد، ويسمى جملة " .

---

(2) - رومان جاكبسون : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر:على حاكم صالح وحسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - لبنان ، 2002 ص . 17.

(3) - المرجع نفسه ، ص . 26 .

(1) - رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص . 88 .

إن ما نسجله في هذا الموضع هو تأكيد كل من القدامى والمحدثين على فكرة النسق الذي تعددت تسمياته مرة باسم " النظام " و أخرى باسم " البنية أو العلاقة " .

ب- اللغة علامة : لقد تبنى دو سوسير عند نهاية أنشطته العلمية التصوير الشهير للعلامة اللفظية وعرفها [العلامة] **(**signe**)** بأنها المجموع الناجم عن ارتباط الدال بالمدلول، هذه الثنائية المؤلفة من الدال**(**signifiant**)** المدرك حسيا ويدل على المدلول**(**signifié**)** الذي يدل على تصور ذهني مجرد أما العملية التي يقترن فيها الدال بالمدلول في أذهاننا فهي الدلالة **(**la signification**)** وهما ملتحمان كوجهي ورقة . ويمكن تمثيل فكرة دي سوسير على النحو التالي :

$$\text{العلامة} = \frac{\text{الدال}}{\text{المدلول}}$$

إن اللغة في عرف دي سوسير علامة؛ أي رمز من الرموز الذي يتألف من المفهوم والصورة الصوتية .

ج- الاعتباطية : **(**arbitraire**)** ومعنى هذا أنه لو كان في اللفظ ما يدل على معناه، أوفي المعنى ما يقتضي أن يعبر عنه بلفظ معين لما اختلفت اللغات ولكان للمعنى الواحد نفس اللفظة غير أننا نلاحظ أن لكل معنى ألفاظا بعدد اللغات . إن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية أو اختيارية ذات الطابع الاجتماعي « يتحدد اللسان في الواقع، مبدئيا كمؤسسة، كمجموعة اصطلاحات تدل حتى في اعتباطيتها على طابعها الاجتماعي »**[2]** فمثلا كلمة : **بقرة** في العربية، و**(**vache**)** في الفرنسية، و**(**cow**)** في الإنجليزية. فاتحاد المدلول لا يعني بالضرورة توافق في الدال وإلا لما اختلفت لغات بني البشر.

د- كونها نظام : كان اللغويون قبل سوسير ينظرون إلى اللغة على أنها مجموعة من الأصوات التي يمكن سماعها أو نطقها، وقد اعترض **ابن سينا** على تعريف اللغة بهذه الطريقة مشيرا إلى ضرورة مراعاة الهيئة، والرصف، والترتيب . والاعتراض نفسه وجهه دو سوسير على من يعرف اللغة بأنها أصوات دون ذكر خصيصة النظام ويقول: « إن أخطاء مصطلحاتنا، وكل طرائقنا في تمييز أمور اللغة المعينة إنما تصدر عن افتراض

[2] - جون ر. سيرل ، مقال : من سوسير إلى فلسفة اللغة ، تر : فريق مركز الإنماء القومي ، إشراف ومراجعة : مطاع صفدي ، مجلة : العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي العدد : 13- 14 ، ربيع 1991 ، ص . 60 .

مقصود أن هناك جوهرا في الظاهرة اللغوية »[1]، ويتوقف نظم التراكيب اللغوية على نوعين من العلاقات : الاستبدالية و الائتلافية.

هـ - الدراسة التزامنية والتعاقبية : كان للساني "دو سوسير" فضل التمييز بين المنهجين(الآنية و الزمانية)، ويعني بهذه الثنائية ما يلي :

التزامنية(synchronie): وتنصب الدراسة وفق المنهج(**الآني**)على وصف الظواهر اللغوية كما هي عليه في الزمن الراهن؛ أي خلال زمن قصير ومحدد .وكان هذا منهج أصحاب المدرسة البنيوية الوضعية .

التعاقبية(diachronie): منهج دراسة لغوية يصف اللغة عبر امتداد الزمان، كيف كانت الظاهرة اللغوية، وكيف تطورت حتى أصبحت على ما هو عليه(**التطورية**).وقد اهتم اللسانيون بالمنهج التزامني على نظيره التعاقبي.

إن القصد من استعراض المبادئ العامة للمدرسة اللسانية هو الرغبة في اكتشاف العلاقة التي تربط الشعريات بهذا العلم، على خلفية أن اللسانيات هي العلم الشامل لجل العلوم الإنسانية والأرضية التي قامت عليها دعائم المناهج الحديثة لذا كان من الضرورة بمكان توضيح كيف كانت اللسانيات مرجعية علمية للشعرية الحديثة..إن العلاقة بين اللسانيات والعلوم المتاخمة لها تترقب اختيارا مكثفا وقد أعلن **ادوارد سابير** عن ضرورة رص صفوف اللسانيات مع توسيع جوهر أفقها، والبحث عن الروابط بين علم اللغة والفروع المعرفية المختلفة وكما صرح جون بياجيه (j- piaget) « اللسانيات هي الأكثر تقدمية بين العلوم الاجتماعية ؛ بسبب بنائها النظري، فضلا عن دقة مهمتها، وعلاقتها المهمة بالفروع الأخرى »[2]ولأن اللسانيات قد اصطنعت المنهج العلمي الصارم فإن الفروع الأدبية الأخرى وجدت ضالتها فيها، وخاصة الأدبية التي كانت تتوخي الاقتراب من المناهج العلمية لأنها تطمح إلى تحقيق المواصفات الدقيقة التي يقتضيها العلم بغية ضبط قوانين الإبداع الأدبي، وهذا ما سعت إليه الشكلانية الروسية وحلقة براغ والبنيوية ... الخ. ووجدت الشعريات في هذا الحقل دعامة أساسية لتطوير جهاز مفاهيمها لأن العلاقة بينهما هي علاقة تابع بمتبوع « وهكذا

---

[1] - دو سوسير : محاضرات في اللسانيات العامة ، ص. 169 .

[2] - رومان جاكبسون : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ص . 46 .

دخلت منهجية اللسانيات السوسيرية مجال الانثروبولوجيا وعلم النفس والدراسات الأدبية »[1].

.إن اعتماد الشعريات على اللسانيات يعود رأسا إلى اهتمام اللسانيات باللغة ولهذا كان لزاما على العلوم الإنسانية أن تستثمر هذا المجال لتكسب نظرة جديدة إلى قضاياها، وفي هذا الإطار كانت الاستفادة من اللسانيات أمرا حتميا « ذلك لأن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسكا مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية »[2]. إن صعوبة تطبيق المقاربات اللسانية في المجال الشعري حقيقة مؤكدة؛ لأن كل بنية لغوية في النص لا تكون شعرية فقد تتعدى إلى ضروب أخرى من الإبداع اللفظي كالقص و السرد إلى ما هنالك من أجناس النثر، ناهيك « أن الجسر بين اللسانيات والخطاب الأدبي على أهميته ليس ممتدا على الصفة المطلوبة؛ ذلك لأننا نفتقر إلى خطاب أدبي واصف قادر على التخلص من الشروح التقليدية وثقل اللغة الميتافيزيقية، في حين تطمح اللسانيات إلى تحقيق الموصفات الدقيقة التي يقتضيها العلم »[3].

وألح جاكبسون على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات، لأن مجال دراسة اللساني هو الأشكال اللغوية كافة، ومادام الشعر نوعا من اللغة فلا مناص للساني من دراسته طبقا لمنهجية اللسانيات ، وبظهور الشعرية كفرع في شجرة اللسانيات يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبداعي بفرعيه: الشعري والنثري، والتخلص من النظرة الانطباعية بعيدا عن الذاتية لتأسيس نظرية علمية تحكم العملية الإبداعية. وهكذا فقد وجدت الشعرية ضالتها في الحقل اللساني الذي أعطاها منطلقا لتحديد موضوعها الذي ولد لسانيا من خلال نظرية وظائف الكلام - عامة - والوظيفة الشعرية، خاصة، وهذه مكونات النظريات اللغوية التواصلية بحسب الرسم البياني :

السياق

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه

الصلة

السنن

[1] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص .66 .
[2] - المرجع نفسه ص . 66 .
[3] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 393 .

إن عمليـة التواصـل اللغـوي تقـوم علـى مخاطـب هـو مرسـل يرسـل رسـالة إلـى المخاطـب المستقبل لرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة(هي عادة لغة يعرفها كل من المخاطِب والخاطَب). وللرسالة سياق كما أنها تنتقل عبر اتصال أو وسيط كالكلام أو الكتابة...الخ.

كـان علـى الشعرية حتمـا أن تتكئ علـى المعطـى اللغـوي لتصل إلـى تحقيق الطمـوح الذي طالما راود نقاد العصر الحديث في جعل الظواهر الإنسانية تخضع للمكتشفات العلمية؛ أي علمنة الظاهرة الأدبية وإضفاء صفة العلمية على كل مظاهر الحياة استجابة لمتطلبات الحياة وتماشيا مع روح العصر.

2- الشعرية و المسار النسقي :

أزهر النقد الأدبي، وتطورت أشكاله الفنية وتنوعت مناهجه مع ازدهار حركية الإبداع الأدبي وإن من يستقرأ تاريخ النقد يلاحظ هذا التلازم بين الإبداع والنقد؛ وأنه ما ظهر إبداع أدبي إلا واكبه إبداع نقدي، وما ازدهر الأدب إلا وكان النقد رافدا له؛ تفسيرا وتحليلا وتقديرا .

وقد تداولت النقد الأدبي عبر مسيرته مناهج متعددة، بدأت القراءة انطباعية ساذجة مرورا بالمناهج البلاغية المعيارية ثم المناهج الاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن حدث التحول الكبير، فانحرف النقد عن مساره القديم إلى القراءة النسقية مع بزوغ تيار البنيوية، وما بعد البنيوية وكانت أكثر المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي هي تلك النظريات التي خرجت من معطف اللسانيات في بداية القرن العشرين .

وقد اختلفت السلطات المحكمة في النقد الأدبي وتوزعت بحسب ترتيبها التاريخي إلى ثلاث سلطات : سلطة **المبدع**، و**النص**، و**المتلقي**؛ وقد كان اهتمام المناهج النقدية الأولى منصبا على المبدع في إطار سياقي، كما نعرف في المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي ، ثم حاول النقاد الشكلانيون إزاحته ليضعوا مكانه **النص** وما لبث يمارس سلطته فترة من الزمن حتى زحزحته مناهج ما بعد البنيوية، ويقدم المتلقي **(القارئ)** كمحور أساسي للعملية النقدية، فأصبح النص بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده .

وقد تطور النقد الأدبي تبعا للمسارات الفنية والمعارف الإنسانية والتيارات الفكرية فكلما تغيرت هذه الرؤى اختلفت أهدافه تبعا لسنة تطور العلوم الإنسانية وتنوع مجالاتها

الفكرية والثقافية والاجتماعية. والنقد في جوهره قراءة لإبداع المؤلف؛ أي إبداع لإبداع آخر، فلا يمكن لأحدهما أن يزدهر بمنأى عن الثاني، فالمؤلف يبدع والناقد يحقق ويسائل والنقد من هذه الوجهة فن شمولي يتضمن جوانب تطبيقية تعنى بالتحليل، يقول السيد قطب في كتابه : النقد الأدبي أصوله ومناهجه: « إن وظيفة النقد الأدبي كما أوضحها تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في حظ سير الأدب.»[1]. فالنقد في حقيقة كنهه يعني الحكم على الأعمال الأدبية وتصنيفها وشرحها، وهو فن تحليل وتقويم الأعمال الأدبية بذكر ما فيها من محاسن وعيوب، وهو علم يخضع لقواعد خاصة، بعضها مأخوذ من الفلسفة وبعضها من علم النفس ومن الأخلاق والجمال ومن المجتمع والأفكار، وأخرى **تنظيرية** - تعنى بالتأسيس والتأصيل والإبداع وهذا ما يصطلح عليه بنظرية الأدب أو الشعرية - إذ كان يتوخى وضع قوانين للإبداع الشعري بدءا بـ: أرسطو في كتابه فن الشعر مرورا بحازم القرطاجني في منهاج البلغاء، وصولا إلى رولان بارث في الدرجة الصفر للكتابة .

« فالنظرية إذن تعبير عن دلالة فلسفية تحتمل المناقشة والتحليل. هكذا هي في سياق الكلام . أما في سياق الجوهر فهي تعبير عن حركة فكرية، نشأت مع تطور الفكر التحليلي عند اليونان القدماء كمحصلة استنتاجية لمعرفة ما جهله العقل الإنساني أو ما خفي عليه . إنها بالنتيجة بحث عن حقيقة الأشياء، وسبر أغوار الفكر الإنساني »[2]

وما دام النص هو الأرض البكر التي يستثمر فيها النقد، فإن التحليل يظل هو المفتاح للتفسير والتأويل ما بقيت اللغة عصية على الفهم تضن بمكنوناتها وأسرارها ولا تبوح بها، وعلى الناقد أن يتسلح بمنهجية من المناهج الكثيرة، إضافة إلى عوامل أخرى تبقى من سمات الناقد الجيد ليكتشف خفاياها، وفي ذلك يقول ميخائيل نعيمة : « إن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب؛ فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب »[1] .

(1) - سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت- القاهرة ، ط8 ، 2003 ، ص .7.
(2) - شفيق يوسف البقاعي : نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا- بنغازي ، ط1 ، 1425 م ، ص . 15 .
(1) - ميخائيل نعيمة : الغربال ، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ص . 18 .

يعود انبثاق المناهج النقدية الحديثة في أوروبا إلى تراث من التراكمات الثقافية والتيارات الفكرية التي عمل على إثرائها تقاطع المعارف والآداب العالمية، وبقدر ما تنوعت المناهج كان لها الأثر الواضح على الحركة الأدبية العالمية . وقد برزت هذه المناهج في عدد من الاتجاهات يمكننا حصرها في مسارين :

أ- مسار المناهج السياقية : وتسمى أيضا بالمناهج الخارجية وعمادها الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص، وفيها يستعين الناقد في مقاربته للنصوص بالملابسات الخارجية والانطلاق من الانطباع الذي يترسخ في ذهن الناقد وميوله الشخصية، ووسيلته الأساسية هي الذوق الفردي، وهذا ما يصطلح عليه الدارسون بالانطباعية (impressionnisme) « منهج ذاتي حر، يسعى الناقد من خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به تجاه النص الأدبي تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم ووسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي »(2) . وقد توجت المبدع بتاج الدراسة وراحت تنقب عن حياته وسيرته فتربط إبداعه بمحيطه الاجتماعي والسياسي، وتحلل سلوكاته وتصرفاته وتجعلها علة الإبداع

« أوضح أسباب وجود العمل الفني وجود صانعه، المؤلف ؛ لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من مناهج الدراسة الأدبية وأحسنها تأسيسا »(3) . وقد انبثق عن هذا المسار مجموعة من المناهج أهمها :

- **المنهج الاجتماعي** : تعود بداية ظهور النقد الاجتماعي (socio-critique) إلى مطلع القرن والواقعية الاشتراكية المتولدة عن المادية التاريخية لـ : هيجل وكارل ماركس . حيث ينظر للأدب على أنه نتاج للواقع الاجتماعي، وبتعبير سعيد علوش تستهدف(السوسيو نقدية) « القانون الاجتماعي في النص، لا قانون النص، فهذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل »(4). وترجمت الفلسفة المادية أدبا على يد نخبة من النقاد من أمثال، جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان رائد البنيوية التكوينية. وقد واجه هذا المنهج حملة عنيفة من الرفض بدعوة استقلالية الأدب عن العلوم، فالأدب كجنس من الفن يرقي إلى

(2) - يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، المحمدية- الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص . 9 .
(3) - رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص . 77 .
(4) - سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ، 1984 ، ص . 125 .

مستوى يأبى أن يجعله مجرد وثيقة تعكس هموم المجتمع وآفاته « مما لاشك فيه أن هناك فرقا بين أن تساهم العلوم في الدراسة الأدبية وبين أن يكون الأثر الأدبي مجرد ميدان للتجارب العلمية. فضلا عن أنه لو كانت وظيفة الأثر الأدبي الرئيسية هي مجرد عرض بيانات لكان أي بحث اجتماعي أفيد من أي أثر أدبي. كذلك، إذا كان الأمر لا يتعلق سوى بتسجيل الوقائع الاجتماعية فإن أي مجموعة من الجرائد أو المجلات تصبح أعلى قيمة من كل الأنواع الأدبية. »[1]. ويحق لنا - رغم كل الاعتراضات - أن نشير إلى أنه إذا كان للثقافة الاجتماعية فائدة في دراسة الآثار الأدبية، فإن فائدتها تظل وسيلة فقط، ولا تتعداها فتصبح غاية يتوخاها الباحث في دراساته النقدية.

- **المنهج النفسي** : ويعتمد على إسقاط مقاصد النص على الحالات النفسية التي تصاحب المبدع، وما يلازمه من كبت وعقد نفسية تترسب في اللاشعور(inconscient) « ومن هنا جاز أن يكون كتاب فرويد " تفسير الأحلام "(1900) فجر الدراسة النفسية للأدب ... وقد آمن بأن الباعث على الفن ليس المحاكاة وإنما العقد النفسية " الغريزة الجنسية "»[2]. كان فرويد يرى أن للناس - ومنهم الفنانون – رغبات كامنة لا يمكن إشباعها بصفة كلية في المجتمع . ومن هنا كان عليهم أن يتخلوا عن هذه الدوافع و الرغبات أو يعدلوها . ولما كان من الصعب إخماد هذه الرغبات، وهي تطالب بالإشباع، فإن هذا الإشباع قد اتخذ أشكالا عدة إما في شكل أحلام النائمين أو في هذيان العصابيين أو في الأعمال الفنية، لكن فرويد قد تراجع عن بعض الأفكار التي أقرها في أول عهده. فقد عدل من نظرية" الباعث على الفن". فليس كل إبداع هو بمثابة تعويض عما تعسر أو استحال تحقيقه في الواقع. وفي ضوء هذا المنهج يتضح البون الشاسع بين الدراسة العلمية والنقد الأدبي، إن المتتبع لمسار المنهج النفسي يقف على بعض الملاحظات التي تقدح في الكفاءة الإجرائية لهذا المنهج . ومنها على الخصوص : مبالغة أصحابه في استغلال مصطلحات علم النفس و إسرافهم في فرضها على الظواهر الأدبية، فعدّ العمل الأدبي مجرد وصفة طبية يسجل فيها الأديب عاهاته النفسية مما اقتضى إبعاد الأدب عن غاياته الجمالية.

- **المنهج الظاهراتي** : وهو حصيلة النظرة الوجودية للفن والأدب، وقد ولد مع " **جان بول سارتر(J.P. sartr)**" ثم تبلور في فلسفة" **إدموند هوسرل**" **(1859- 1938)** ، الذي طرح

---

[1] - شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ص . 101 .
[2] - المرجع نفسه ، ص . 112 .

فـي أوائـل هـذا القـرن نظريتـه القائلـة « إن المعرفـة الحقيقيـة للعـالم لا تتـأتى بمحاولـة تحليـل الأشياء كما هي خارج الذات وإنمـا بتحليـل الـذات نفسها وهـي تقوم بـالتعرف علـى العـالم أي بتحليل الوعي »[1]. وخلاصة هذا المنهج أن المعرفة أو مقاصد النص لا تأتي بمحاولة تحليل النص، وإنما بتحليل الذات وهي تتعرف علـى العـالم فـي حـال تقمصـها لعمليـة الإبـداع، فيقوم الناقد بتحليـل الـوعي البـشري الـذي استبطن الأشـياء فتحولـت إلـى ظـواهر قابلـة للدراسـة . إضـافة إلـى منـاهج أخـرى اهتمـت بالـسياق الخـارجي ومنهـا : المـنهج التـاريخي والتكـاملي والمقارن ...الخ .

ب- المنـــاهج النـــسقية : أو النـــصانية - ويـــسميها بعـــض النقـــاد بالنقـــد الجديـــد (nouvellecritique) والمقـصود بالعبـارة الأخيـرة النقـد الحـداثي- حتـى لا تلتـبس بالنقـد الأنجلوسكسوني - الذي ساد خلال النصف الأول من القرن العشرين« شـاع " النقد الجديـد" بصيغته الفرنسية خلال الستينات من القرن الماضـي، أثنـاء الـسجالات الحـادة التـي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي وربما كان كتاب رولان بـارث " تـاريخ أم أدب" حـول راسـين عـام 1963، هـو الـشرار الأولـى لهـذا الاتجـاه الجديـد، أعقبهـا ريمـون بيكار(R. picard) بتعقيبه الـساخر مـن بـارث ونقـده الجديـد: « نقد أم خدعـة جديـدة؟ » عـام 1965... وهكـذا تـواتر مـصطلح النقـد الجديـد يغيـر دلالتـه الأنجلوسكـسوني ليكـون عنوانـا للمناهج النسقية الجديدة: بنيوية، سيميائية، موضوعاتية »[2]

وفيها يعتمد الناقد على بنية النص ونسقه مبعدا كل الملابسات الخارجية . وقد بـدأ هـذا المسار مـع ظهـور اللـسانيات البنيويـة مـع فرديناند دي سوسـير فـي ظـل تطـور النزعـة العلميـة فـي مجالات الدراسات اللغوية . وينظر إلى النص علـى أنـه بنيـة أو نـسق مـن العلاقـات اللغويـة « فالعمـل الفنـي قد اعتبـر إذن نظامـا كليـا مـن الإشـارات، أو بنيـة مـن الإشـارات تخـدم غرضـا جماليـا نوعيـا »[3]. وتطالـب بإلغـاء المرجـع أو الـسياق الخـارجي فـي محايثـة داخليـة تأكيـدا لموقـف ت. س. إليـوت القائـل : « إن الفن العظـيم هو الـذي يثبـت وجـوده بطاقـة إقناعـه كفـن وليس بما يـضفي عليـه مـن تـصورات فكريـة مفضوحة لـم تجد طريقهـا إلـى التعبيـر الأصـيل »[1].

(1) - ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المغرب - بيروت ، ط 3 ، 2002 ، ص . 321 .
(2) - يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص . 49- 50 .
(3) - رينيه ويليك أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص . 147 .
(1) - ت . س . إليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد ، تر : يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص . 8 .

ولعل من أهم المناهج النقدية النسقية التي - نعتقد أنه - لها أثر واضح في تحليل الأعمال الأدبية ومد الشعرية الحديثة بنفس قوي، لتركيزها على العمل الأدبي في ذاته في إطار سياقه نذكر مجموعة منها في هذه الأطروحة البحثية: البنيوية، السيميائية، الشكلانية، وما ظهر ما بعد البنيوية، مثل : التفكيكية ، ونظرية التلقي والنظرية التداولية .

- المنهج البنيوي :(structuralisme) أما المنهج البنيوي اللساني فينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية وائتلافية . وتتكئ على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية، ويحلل النصوص على هدى التصميم الداخلي، الذي تخضع له، ألا وهو البنية وسنحاول،هنا، عرض مفهوم البنية كما فهمه علماء اللسانيات والبنيويون. يرى عالم النفس السويسري "جان بياجيه" أن البنية (نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي". فالبنية هي علاقات العناصر الداخلية في إطارها، ودخولها في نظام هو الذي يحفظ لها استقرارها ويضمن لها حركتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته ويتيح لها أن تتوازن وتتعالق مع بنى أخرى تحكمها أنظمة خاصة بها، ويمكننا أن نكتشف طبيعة هذه البنية بنتيجة التحليل الدقيق لموقع العناصر التي تتشكل منها البنية ولطبيعة العلاقات التي تقيمها حركة هذه العناصر. وبقدر النشاط الفعال الذي تمارسه هذه العناصر بدخولها في علاقات بعضها مع بعض، بقدر ما تمتلئ البنية غنى وحيوية. وهذا ما أشار إليه "بياجيه" عندما قال: "تبدو البنية مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية"[(2)]. إن العناصر المشكلة للبنية محكومة دائماً بقوانين صارمة ترسخ نظام هذه العناصر، وتضفي على هذا النظام خصائص كلية. والبنية لا يمكن التعرف إليها إلا من خلال العلاقات التي تحكم عناصرها ذاتها، وليس من خلال هذه العناصر منفصلة. وهذا ما يؤكد ضبط البنية استناداً إلى حركتها الذاتية وإلى تحولاتها « والتحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فيهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه »[(1)]. وتقوم البنيوية على جملة من المبادئ يأتي في مقدمتها : اعتبار النص وحدة مستقلة بذاتها مكتفية بنفسها، إغفال سياق

[(2)] - زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ، 33..

[(1)] - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1980 ، ص . 177 - 178 .

النص والناص معا وهو ما عرف لاحقا بـ : **موت الكاتب** ؛ فهي تتعامل مع النص بوصفه مادة مستقلة معزولة عن سياقها وعن الذات القارئة، كما تأخذ بمبدأ تقسيم النص إلى بنيات انطلاقا من الصيته (phonème) فالمفردة، وصولا إلى الجملة بوصفها الوحدة الأساسية للتحليل ومحاولة قراءة النص في ضوء العلاقات التي يربط بين عناصر الجمل وانحصارها في نسق النص. وتجدر الإشارة إلى أن المنهج البنائي في النقد ـ مع إصراره على مبدأ (أدبية الأدب) لم يهمل كلية السياق الاجتماعي أو الحضاري في الدراسة الأدبية .

- **المنهج السيميائي** :(sémiologie) : تعرف السيميولوجيا أنها العلم الذي يختص بدراسة العلامات ومستوياتها في الخطابات وهو التحديد الذي قدمه بيرس. ويعني دراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منتظمة . ويعرفها الدكتور صلاح فضل : « على أنها العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة»[2]وينطلق من التركيز على الدال والمدلول ولا يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع. وقد تبنى التحليل السيميولوجي الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها سوسير، وقد مثلها رولان بارث أحسن تمثيل . « ينطلق السيميولوجيون من رؤية ترى أن المشكلة اللغوية هي أولا وقبل كل شيء مشكلة (سيميولوجية)، مما يعني أن اللغة تنتمي بدورها إلى تلك المجموعة من (الأنظمة الرمزية) التي تشكل الثقافة كالكتابة والفن والأساطير والسلوك والطقوس ...إلخ.»[3]
و استثمر النقاد التوجه السيميائي في تفسير مكونات النص وذلك بالإشارة إلى أهمية العلامة غير اللغوية في أنظمة التواصل .
- **المنهج الشكلي** : كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة 1917 بواسطة جماعتين أدبيتين الأولى هي حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام 1915، والثانية هي " أوبوياز"(جمعية دراسة اللغة الشعرية)، ولعل من أبرز أعضائها رومان جاكبسون عن المجموعة الأولى وشكلوفسكي وبوريس إيخنباوم أبرز أعضاء الجماعة الثانية . أما الحركة التي أوجدت هاتين المجموعتين فهي مجموعة المستقبليين الذين انطلقوا من مواقف العداء من الثقافة البورجوازية « ولكن علينا أن نلاحظ أن المستقبليين كانوا لا يختلفون عن

---
[2] ـ المرجع نفسه ، دار الشروق ، القاهرة ـ مصر ، ط 1 ، 1998 ، ص 297 .
[3] ـ زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، سلسلة مشكلات فلسفية ، ص .45.

الرمزيين في موقفهم العدائي من"الواقعية" فشعار" الكلمة المكتفية بنفسها " الذي تبناه المستقبليون كان يعني تركيز الانتباه على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء.»[1] مستقل وملموس للأدب والفن، هؤلاء النقاد اجمعوا على رفض المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية، وانفصلوا عن نظريات الإيديولوجية للفن منشغلين بالوقائع، واهتمت الشكلانية بالعمل الفني في ذاته وفي الأدب ركزت على ما يسمى" أدبية الأدب" . ومن الخصائص التي نادت بها : الاهتمام بالشكل واستبعاد ثنائية الشكل والمضمون ووضعوا مكانها فكرتين هما : المادة والوسيلة، وقد تحول هذا المصطلح إلى مفهوم **النسق** « وقد تطور هذا المفهوم فيما بعد إلى " مفهوم النسق" الذي صار يعبر عن وحدة عضوية لما يسمى تقليديا بالشكل والمضمون »[2].

إن تضافر جهود المناهج النسقية قد ساهم في ميلاد نظريات جديدة تقترب، بصفة واضحة، من الظاهرة الأدبية في مكونها الأصلي ألا وهو: اللغة، ومن هذه المفاهيم النظرية متصور السرديات والشعريات التي تبحث عن ضبط قوانين الخطاب الأدبي اعتمادا على جهود المناهج النسقية في تركيزها على الداخل واستبعاد السياق .

3- الشعرية والاتجاهات الحديثة:

إن المتتبع لمسار الشعريات منذ اكتمالها كنظرية في دراسة الأدب، يجد أنها سلكت عدة اتجاهات تابعة للمناخ الإبستمولوجي الذي نشأت فيه، وهذا التعدد بقدر ما شعب التصورات القديمة للشعرية فقد ساهم في إثراء مناحيها بما يجعلها تتعالق مع فروع المعرفة اللغوية والأدبية الحديثة، كاللسانيات والبلاغة والأسلوبيات ... ومنه تنوعت اتجاهاتها عند المنظرين، فبعدما كانت شعرية محصورة في نطاق البلاغة القديمة تحررت مع بزوغ شمس الثورة اللغوية في القرن العشرين، فسلك كل منظر الاتجاه الذي يقتنع بنجاعة رؤاه، وظهرت الشعرية اللسانية مع جاكبسون، والشعرية الأسلوبية مع كوهين والشعرية البنيوية مع بروب وكمال أبو ديب .

---

(1) - رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص . 26- 27.
(2) - بوريس إيخينباوم : نظرية المنهج الشكلي ، ص 43.

وإذا كانت الشعرية تتقمص جملة من الأفعال المعرفية، بحسب المرجع الذي سكنها، فإننا مضطرون إلى البحث عن نماذج لها أهميتها بين مجموع النظريات التي تبحث في مسألة الشعرية.

لذلك يرى تدوروف أنه من الصعب تحديد مفهوم قار للشعرية « ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينيت، كما أن منافذها متعددة وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة...»[(1)].

ورغم كون مفهوم الشعرية غير ثابت ومتغير مع الزمن والأفكار إلى أن الشيء القار فيها هو الوظيفة في الشعرية أي الشاعرية . لذلك سندع القار ونتحدث عن المتغير **(** المفهوم**)** في مبحث اتجاهات الشعرية الحديثة ما دامت قد تشربت من منابع معرفية مختلفة، فهي قد ولدت في حضن نظرية المحاكاة، ثم سعى حازم إلى نقلها من المحاكاة التقليدية - ذات المنحى الأسطوري عند اليونان- إلى الواقع الإبداعي . فصرّح : « إن القوانين الشعرية الأرسطية يضيق عنها الشعر العربي ؛ لأنها محكومة بعادات وأغراض خاصة بهم، ولو وجد أرسطو ما في الشعر العربي من ضروب الإبداع لزاد على ما وضع من القوانين »[(2)]. ليكتمل نموها في العصر الحديث كنظرية ذات منهج وخلفية معرفية وجهاز مصطلحات . وإذا ما أردنا أن نستعرض اتجاهات الشعرية في العصر الحديث فإنه يتبادر إلى أذهاننا سؤال كبير، فحواه ما هي الصورة التي تشكلت فيها الشعرية الحديثة ؟ ولكي يتسنى لنا الإجابة عنه سوف نستعرض ثلاثة اتجاهات سلكتها الشعرية الحديثة .

أ- الاتجاه اللساني :

ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من النقاد تشبعوا بمفاهيم علم اللسانيات السوسيري وعلى رأسهم جاكبسون خريج المدرسة اللسانية المتميز، حيث أسس شعريته على أرضية لسانية ويتضح ذلك في استثماره لمجموعة من المفاهيم اللسانية على مستوى الموضوع والمنهج « فقد ظلت اللغة موضوعا للسانيات مثلما ظل الأدب موضوعا للشعرية، وقد ظلت النظرة العلمية للنص تمثل صلب المنهج الوصفي في الدراسات اللسانية »[(3)]. ومن ثم فإن شعرية جاكبسون تنحى المنحى اللساني ، وقد حاول توحيد اللسانيات والشعرية عندما وصف عمله

---

(1) - تودوروف : الشعرية ، ص . 23 .
(2) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص . 69 - 68 .
(3) - بشير تاوريريت : رحيق الشعرية ، ص . 36 .

بأنـه : « ربـط العلـم الأكثـر صـرامة بعـالم الإبـداع »[1]. إن عمـل جاكبسـون هـو شـهادة علـى اعتقاده بأن اللغة هي الملكة الإنسانية المهيمنة وأنه ما دام هو لساني من الطراز الأول فإن لا شـيء لـه علاقـة باللغـة يقـع خـارج اهتمامـه . ويتضـح أكثـر فـي الاعتـراف الصـريح الـذي هـو بمثابة بيـان أدبـي لطبيعـة الـشعريات عنـده، حين قـال : « أنـا لـساني وكـل مـا هـو لـساني لـيس غريب عنـي »[2]. وقد أدى جاكبسون دورا محمودا فـي التنبيـه إلـى الوظيفـة الأدبيـة التـي دعـا إليها الشكلانيون الروس حين بينـوا أن وظيفـة الناقد لا تتمثـل فـي الحـديث عـن الأدب بـل فـي أدبيته، من خلال ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسـالة الـشعرية ووظائفهـا الـست فيمـا عـرف بنظريـة الوظـائف اللغويـة، وخاصـة الوظيفـة الـشعرية « إن استهداف الرسالة بوصـفها رسـالة، والتركيـز علـى الرسـالة لحسابها الخـاص هـو مـا يـصنـع الوظيـفـة الشعرية للغة »[3].

إن اهتمام جاكبسون باللسانيات لبناء صرح الشعريات هو نتيجة منطقيـة لإيمانـه بـأن اللغـة هي موضوع اللسانيات « لقد حدد رومـان جاكبسون اللغـة والمحيط اللغوي بحدود تتسم فـي مجملها بالإرتسامات الشمولية عندما رفض إبعاد كل ما له علاقة بالعامل اللغوي عن الـدرس اللـساني .. وأصـر علـى دراسـة اللغـة فـي كـل تنـوع وظائفهـا »[4]. وتتجلـى ملامـح التوجـه الألـسني فـي شـعرية جاكبسون، بـصفة قاطعـة، فـي التعريـف الـذي خـص بـه الـشعرية « ذلـك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة »[5].

إن الأهـداف التـي يتوخاهـا مـن هـذا المنحـى، هـو إكسـاب الـشعرية النزعـة العلميـة، ولـذلك ربطـها باللسانيات لصرامتها ودقة منهجهـا، وعلـى الـرغم مـن أن تعريفـه للـشعرية يـوحي بـأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي عامة في تنوع أشكاله إلى أن هذه النظريـة لا تـصلح إلا لمقاربـة الشعر، ويتضح ذلك من خلال دراسته لنصوص شعرية لشعراء مشهورين مثل : مايكوفسكي وبوشكين لينتهي إلـى نتيجـة مفادهـا هيمنـة الـصوت كظـاهرة لـسانية؛ ومـن منطلـق أن الـدرس اللـساني قـد اهـتم بدراسـة اللغـة مـن خـلال حقولهـا الأربعـة[*] المعروفـة.« ولـم يكـن اهتمـام

---

[1] - جاكبسون : قضايا الشعرية ص 79 .
[2] - المصدر نفسه ، ص . 60 .
[3] - المصدر نفسه ، ص . 31 .
[4] - الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية ، الدار العربية للعلوم ، ومنشورات الاختلاف ، لبنان- الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص . 13 .
[5] - جاكبسون : قضايا الشعرية ص . 35 .
[*] - الحقول اللغوية في الدراسة اللسانية هي : التركيب ، الصرف ، الدلالة ، والأصوات .

جاكبسون بالشعرية الذي قاده إلى حقل اللسانيات ليشغله عن العناصر المحيطة بإنتاج خطاب معين بل يطرح فكرة طغيان وظيفة على الوظائف اللغوية الأخرى »[1].

وخلاصة ما يمكن أن نتوصل إليه من خلال هذا العرض الموجز هو أن جاكبسون الذي نشأ لسانيا قد شدد على فكرة أن الأدب ظاهرة قابلة للبحث العلمي، ونبذ السياقات الخارجية وهذا لا يعني إلغاء وشائج الأدب مع الحياة بل إلغاء صلاحية هذه العلاقات في استنباط خصائص الأدب . ولقد وجد الأدب مبتغاه من خلال عبارته الشهيرة " إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية " .

ب- الاتجاه الأسلوبي :

إذا كان الاتجاه اللساني قد غالى في تصنيف اللسانيات الصورية في دراسة الظاهرة اللغوية، فإن الاتجاه الأسلوبي أو البلاغي قد وظف أيضا معطيات اللسانيات مع الاهتمام بقضايا الأسلوب في ثوبه البلاغي الجديد، ويمثل هذا التيار على وجه التحديد كل من شارل بالي وجون كوهين .

تقوم شعرية كوهين على مفهوم الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطاب الأدبي ويبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف فيحدث في الخطاب انزياحا يمكنه من شعريته، لأن الانزياح تجاوز وكسر لنمطية العادي الممل، لذلك اعتبره وسيلة من وسائل الإنسان للاحتيال على اللغة : « وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا »[2] . وقد حاول أن يؤسس شعرية ذات طبيعة علمية ولا تنعدم فيها جماليات الأسلوب وما يكتنزه الشعر- خاصة - من فنيات الأسلوب البليغ « لقد طمح إلى تأسيس علم الشعروالشعرية، وحدد هدفه من التحليل في محاولة البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على خرق قانون اللغة »[3].

---

(1) - الطاهر بومزبر ، التواصل اللساني والشعرية ، ص . 14 .
(2) - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص . 84 .
(3) فريدة مول : شعرية الخطاب الأدبي ، مجلة الموقف الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 414 ، تشرين الأول . 2005 .
(*) - يعرف ديفاتير الأسلوب : بأنه انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، وهو خروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس وغايته التوصيل والإبداع .

إن الملاحظ على شعرية كوهين هذا التآلف بين الشعرية والأسلوبية(*) ويبدو ذلك جليا في تعريفه للشعرية بوصفها : «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية، والشعر هو علم الانزياحات اللغوية »[1].

ويرى أن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية، جعل الشعرية لديه تشغل عالما ضيقا هو عالم الشعر بحديه الصوتي والدلالي . وهذا ما يجعل الشعر يتعارض مع النثر . وقد حاول جون كوهين أن يفرق- أيضا- بين الشعر والنثر، ويقول في هذا الصدد: « ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفا حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب والدرجة القصوى للأسلوب .»[2]. يتسم تفريقه بأنه جمالي؛ فالنظم هو: هو نثر مضاف إليه الموسيقى، ويكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول. إن طبيعة الفرق بينهما لغوية أي شكلية بالدرجة الأولى.

إن التعارض الحاصل بين الشعر والنثر عند كوهين يصل إلى تحديد مفهوم الانزياح ويرى« أن القصيدة ما هي إلا انزياح عن اللغة العادية القصيدة انزياح بالقياس إلى اللغة العادية» [3] ويتخذ الانزياح طابعا تعميميا يطبقه على كل خصائص القصيدة لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام . إن الانزياح الذي يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة هو العدول الذي يعطي النص الشعري شعريته الأسلوبية . ويبني خصائص الشعرية- بالإضافة إلى الانزياح - على ظاهرة الغموض "كل شيء غامض من خلال كونه شعرا" مادام الغموض يحقق المتعة الفنية فهو ظاهرة إيجابية تحقق المعرفة الشعرية.وقد خصص "كوهين" لمفهوم المجاز(l'écart) - العدول- مواطن عديدة في أعماله، وأبان عن وظيفته في توليد الحادثة الشعرية وإبراز دوره في تمييز تجربة شعرية عن أخرى « لم تكن دراسة المؤلف لهذا المفهوم خارجة عن غرضه الأصلي وقصده الجوهري المتمثل في تأكيد التعارض بين الشعر والنثر أولا وفي بناء سلم الشعرية... وترتيب الأشعار وتصنيف حركات الشعر أو مدارسه، انطلاقا من الدرجة السفلى مع الشعر الكلاسيكي مرورا بالدرجة الوسطى مع الشعر الرومانطيقي قبل بلوغ الأوج مع أشعار الرمزيين وعلى رأسهم " رامبو و مالارميه " »[4]. أما في تمييز اللغة الأدبية عن

(1) - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص . 15 - 16 .
(2) - المصدر نفسه ، ص . 142 .
(3) - المصدر نفسه ، ص . 15 .
(4) - أحمد الجوة : بحوث في الشعريات ، ص . 285 .

اللغة اليومية فالأمر يبدو بالغ الصعوبة ومرد ذلك إلى تنوع اللغة اليومية، غير أن أهم فرق هو أن اللغة الأدبية ذات أسس نظامية تخضع لمعايير علمية .

وبناء على ما سبق يتضح أن شعرية جان كوهين هي شعرية **أسلوبية**، تقوم على مبدأ الانزياح الذي ينسحب على المستويات التالية : التركيبي والصوتي والدلالي .لأن الأدب لغة دلالية مشحونة بمؤثرات مختلفة لا تصاغ دون حتمية المجاز والتخيل والتعبير.

ج- الاتجاه البنيوي:

لا أحد يستطيع أن ينكر دور البنيوية في مساهمتها لخلق أبجدية الشعرية الحديثة من خلال جملة المفاهيم التي دعمت بها البناء النظري مثل : البنية، العلائقية ...الخ . ولذا نجد أن من المنظرين والنقاد من استعان بمكتسباتها في بناء شعرية كما هو الحال عند ليفي شتراوس و كمال أبو ديب . وكمثال على الاتجاه البنيوي سنأخذ أطروحات كمال أبو ديب في الشعرية .

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات، لأن النظرة البنيوية لا تُعنى بالظاهرة المعزولة وإنما تتحدد على أساس شبكة العلاقات المتشكلة في بنية كلية . وقد حاول أبو ديب أن يطبق هذه المفاهيم على متصور الفجوة : مسافة التوتر وتعني أن الشعرية لا تُبنى فقط على أساس الوزن أو الإيقاع أو غيره من مستويات النص وحده « لا يمكن الوصول - عن طريق البنية الإيقاعية وحدها- إلى فهم حقيقة الفجوة: مسافة التوتر...ولاسيما أن الاهتمام بالشعريات يرتكز على متصورات بنيوية و سيميائية من أجل تجسيدها تجسيدا ماديا لا ميتافيزيقيا »[(1)].

إن المحاولة التأسيسية للشعرية العربية من خلال تجارب النقاد العرب من أمثال : أدونيس وعز الدين إسماعيل ومحمد بنيس وكمال أبو ديب، هذا الأخير الذي حاول أن يقرأ واقع الشعرية من منظور تراثي و حداثي من خلال مفاهيم عبد القاهر الجرجاني والبنيويين . ومن ثمة فالشعرية عنده خصيصة علائقية في إطار شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية بنيتها الأساسية أن كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق الشعريات .

---

(1) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 464 .

إن الشعرية التي يحاول "كمال أبو ديب" أن يقيمها هي وظيفة من وظائف الفجوة : مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعريات بل على أساس من التجربة الإنسانية بأكملها ويلغي كذلك الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعر، وبالتالي إلغاء لمفهوم الانحراف. النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل، وما يؤكده من خلال مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر« فالفجوة تميز الشعرية تميزا موضوعيا لا قيميا، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم »[1]. فالشعرية تتجلى بكونها بنية كلية، ولا تتحدد على أساس مفردة، نستنبطها من الوزن والإيقاع أو التركيب ولهذا فالتحديد هو بنيوي مركب ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص كافة، ولم يكتف في تعريف الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تتجاوزها إلى مواقف فكرية ورؤيوية . « إن التلاحم البنيوي للإيقاع برؤيا القصيدة يبدو جليا وعميقا ومثيرا في آن واحد، لكن الدلالة الأعمق لذلك هي دلالة ارتباط الاختراق الإيقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة، باختراق الرؤيوي والتحول في تجربتها : أي توحد الخروج الرؤيوي بالخروج الإيقاعي وتحول كل منهما بدوره إلى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة : مسافة التوتر على صعيد الرؤيا وعلى صعيد الإيقاع »[2]. وهكذا يتراءى لنا من مفهوم الفجوة أنه مفهوم شامل ينسحب على التجربة الإنسانية بكل أبعادها على عكس ما لا حظنا عند كوهين عندما ربط الشعرية بالانزياح، وهذا الأخير مرتبط باللغة فقط .

ويتضح منهجه من خلال المقاربة التي طبقها في دراسته الموسومة بـ : " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "، قائلا : « تهدف الدراسة إلى اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو - من حيث الطاقات الكامنة فيه - أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة، ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية ...»[3].

فالأدبية تتجلى وحدتها في النص بوصفها نظاما، والسبب في ذلك يعود إلى اعتماد كل الدراسات - بدءا من القدامى - على فكرة النسق التي تعددت مصطلحاتها. بيد أن البنيوية

---

(1) - كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص . 35 .
(2) - المرجع نفسه ، ص . 57 .
(3) - كمال أبو ديب : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مجلة المعرفة ، مجلة ثقافية شهيرة ، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي السوري ، العدد 195 . آذار ، مارس ، 1978 ، ص . 29 .

التي أرفدت الشعرية بمصطلحات (البنية، النسق، العلاقة، النظام ...إلخ) قد ضيقت عليها من ناحية أخرى وأثقلت كاهلها بنزعتها الوضعية ومنهجها الإحصائي الصارم . فبدت البنيوية كأنها رؤية فلسفية جاءت لتسلط سيف الحكم على العلوم الإنسانية.

الفصل الثالث

[illegible].

1- **جهود الشكلانيين الروس .**

2- الجهد البنيوي.

3- الجهد السيميائي .

الجهود النسقية في إثراء الشعرية :

كان لتوجه الدراسة الأدبية- في تعاملها مع النص- أثره الواضح في تحول نوعية التفكير النقدي من الاهتمام بالسياق والظروف الخارجية إلي النص في بنيته الداخلية في إطار المقاربة المُحايثة بعد أن فشلت المقاربات السياقية في إعطاء نتائج ذات أهمية، كما أنها لم تحدث أثرا حقيقيا في وعي الخطاب الأدبي المكتنز بآفاق المعرفة والفكر والرؤى الفنية. « ومع أن الدراسة الخارجية قد تسعى إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي وإرهاصاته، فإنها تغدو في معظم الحالات شرحا تعليليا تتصدى لتعليل الأدب وشرحه، وأخيرا لإرجاعه إلى أصوله. ولا ينكر أحد أن كثيرا من الضوء قد ألقي على الأدب عن طريق معرفة مناسبة بالشروط التي أنتج في ظلها الأدب »[1] . لقد أصبحت مقولة الخارج مجرد وهم بعد أن تيقن الوعي النقدي بأن المعنى متضمن في القول أي الخطاب . إن القراءة النسقية القائمة على تشكل النسق، واستبعاد السياق، ووضع المؤلف بين قوسين، وتعويض ثنائية الشكل والمضمون بسلطة البنية؛ إن هذه القراءة قد اختارت الداخل لأن في مقولاته نجاعة أدبية وفعالية نقدية، وقد تبنت عدة مدارس أدبية مبدأ المحايثة كأسلوب للمعالجة النصية منها على وجه التحديد : مدرسة الشكلانيين الروس، مدرسة النقد الجديد، المنهج البنيوي، السيميائية، التفكيكية ...الخ. لكن السؤال المطروح بعد هذا العرض الموجز عن مقولة الداخل ومبدأ المحايثة والبنية والنسق هو ما مدى مساهمة هذه المناهج في إثراء الشعرية ؟. وعلى فحوى هذا التساؤل سوف تكون محاور هذا الفصل.

1- جهود الشكلانيين الروس (formalistes russes) :

ولد المنهج الشكلاني من خلال جهود مجموعة من النقاد الروس كانوا يهدفون إلى خلق علم مستقل وملموس للأدب والفن . وقد تزامن في الظهور كنسق يهدف إلى إبطال أو وضع حد لتخيل الواقع الروسي لدى التيار الناطق باسم الفكرة في ضوء المنهج الواقعي.لا شك أن الواقعيين كانوا قد اعتبروا أن الأدب في مثل تلك المرحلة إن لم يخدم ويحلل ويساهم في معالجة الواقع الخطير في النظام السياسي لا يكون أدبا . هؤلاء النقاد اجتمعوا على رفض المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية مهتمين بدراسة الفن عن قرب وفي اتصال بالواقعة الفنية . ولقد جاءت الشكلية لكي تواجه التفكير السائد في نقد النصوص الأدبية ،

---

[1] - رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص . 75 .

والذي يميل إلى علم الاجتماع والأخلاق السياسية ...الخ ، أكثر من اهتمامه بالعمل الفني ذاته، ومالت إلى الاهتمام بالأدب في جوهره، أو ما يسمى بـ : أدبية الأدب، فهذا المنهج « يمثل نطاق جديد في نظرية الأدب وتحليله بعد أن واجهت الدراسة النقدية أزمة منهجية حادة، وضعتها أمام طريق مسدود . حيث كان الأدب الروسي يخضع لهيمنة نقد سوسيولوجي(socio-critique) ذي بعد أيديولوجي وتوجه سياسي جعل العلاقة بين الأدب والحياة تبدو أشبه شيء بالعقيدة المغلقة »[1] .

لقد سعت الشكلية الروسية تسعى إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص، وأكثر انشغالا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب وعدلوا عن الفصل الحاد بين الشكل والمضمون، « أما الشكليون الروس الأوائل فقد نظروا إلى "المضمون" الإنساني (من انفعالات وأفكار ووقائع بوجه عام) نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح "للوسائل" الأدبية أن تؤدي عملها .»[2]

وقد جاء في " دليل الناقد الأدبي" إشارة إلى الشكلانية[*] في محور النقد الجديد « الشكلانية عموما تضم كل نقد يتسم بالتطبيق، وتركز على أهمية الأسلوب وتستبعد علاقات العمل الفني بالحياة كما تقلل من أهمية نظرية المحاكاة، ومن أهمية كل فكرة ترى أن قيمة الفن العليا تكمن في أمانة تصويره للعالم الخارجي أو الواقعي ، كما ترفض الشكلانية الفصل بين الشكل والمحتوى والقول بالوحدة العضوية بينهما »[3] . يبدو جليا مدى توافق نظرة النقاد والمنظرين للشكلانية في استبعادها الاعتبارات الخارجية والحرص على الاهتمام بجوهر النص الذي يتشكل أساسا من اللغة، والتركيز على الواقعة الأدبية باعتبارها حقلا خصبا للدراسة العلمية، إن تجريد الأدب من هذه الاتجاهات (النفسية، الاجتماعية، الأيديولوجية) لا يعني إلغاء جسور الترابط بين الواقعة الأدبية والحياة إنما يعني إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص وحقائق الأدب .

يعد المنهج الشكلي ثمرة التقاء تجمعين أدبيين هما : " حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ " ففي عام 1915 أسس مجموعة من الطلبة، من بينهم : جاكبسون ، حلقة

---

[1] - صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ط1 ، ص . 99 .
[2] - رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص . 25 .
[*] - الشكليون : نسبة إلى عبادتهم شكل الشعر ، وكانوا أطلقوا على أنفسهم في بداية عهدهم المستقبلين نسبة إلى المستقبل وما يتوقعون من نظريتهم .
[3] - ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص . 312 .

موسكو اللغوية، هدفها انجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية، ما لبثت أن استقطبت جل الشباب المهتمين باللسانيات، وعملت هذه المدرسة على استبعاد كل ما هو خارج النص والاكتفاء بالنظر إلى عناصر بنية النص، كما يقول **ايخنباوم**:« إن القيم التي لا يمكن أن توجد في مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن إذا شاء أن يكون فنا ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته »[(1)].

كما رفض أقطاب المنهج الشكلاني : جاكبسون، ايخنباوم ، مكاروفسكي، بروب ، شلوفسكي ، تيتانوف وميخائيل باختين . تعريف الأدب بوصفه محاكاة على عكس أرسطو. ولقد شكلت جهودهم العتبة الأولى لوجود نظرية أدبية ، فالأدب عالم قائم بذاته وليس مكلفا بترديد أصداء الحياة و الاقتباس منها . ورغم موجة الانتقادات التي واجهتهم من طرف نقاد الواقعية الاشتراكية الذين اعتبروا نظريتهم الآلية للأدب والفن لا تخلوا من سذاجة واضحة « وهذا ما يؤكده بوريس توما يفسكي في دفاعه عن الشكلية وتوقفه عن آلية التعامل النقدي، فهو يرى أن من الممكن دراسة الكهرباء دون الحاجة إلى معرفة كنهها، فالشكلية نظام يدرس ظاهرة الأدب وليس جوهرها بينما يرى رومان جاكبسون في مرحلة مبكرة من تاريخ الشكلية أن هذا على وجه التحديد هو جانب القصور الرئيسي في الشكلية إذ إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل أدبية الأدب، أي الخصائص التي تجعل عملا معينا عملا أدبيا »[(2)].

بعد العرض الوجيز للمدرسة الشكلية يجدر بنا أن نبين، من خلال خصائصها، مكانتها في إثراء الشعرية في شكل جهود أدبية فنية، ورؤى نظرية، ومقاربات إجرائية أضاءت بها طريق الدراسات الحديثة وتشكيل المتصور النظري لهذه المفاهيم التي استعصت على التأقلم مع وعي ألف لقرون طويلة، النظر إلى الأدب والإبداع الفني على أنه مجرد غاية لتحقيق أهداف ذاتية أو اجتماعية أو إيديولوجية ، وليس كيانا لغويا يستهدف في ذاته ولذاته. لقد حمل المشروع الشكلي بذور الأمل لتحقيق هذا المبتغى .

لقد نادت المدرسة الشكلية بمجموعة من المبادئ تشكل في محتواها صلب النظرية الأدبية، ولعل في هذه المبادئ ما وجه الجهد الشكلاني لخدمة الشعرية بصفة خاصة، وإرساء أسس نظرية أدبية وهذه المبادئ تتلخص في النقاط التالية:

---

(1) - ايخنباوم بوريس : نظرية المنهج الشكلي ، ص . 30 .
(2) - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ، 232 ، نيسان ، 1998 ، ص . 125 - 126 .

إقامة علم للأدب يرتكز على مبادئ مستمدة من الأدب نفسه ووضع منهجية غير ثابتة تكون عرضة للتغيرات في ميدان المقاربة التطبيقية، لأن الأهم عندهم هو منهج للأدب كحقل وموضوع للدراسة وليس منهجا للدراسات الأدبية « فليس المهم منهجا للدراسات الأدبية، بل منهجا للأدب كموضوع للدراسة »[(1)]، فهم لا يستندون إلى نظام منهجي ناجز بل ينقبون في الواقعة الأدبية نفسها وصولا إلى خصائصها.

النفور من الدراسات السياقية والتركيز على الواقعة الأدبية باعتبارها حقلا للدراسة العلمية، فقد تشبعت بالمبادئ اللسانية « كانت الشكلانية أساسا تطبيقا للسانيات في الدراسات الأدبية، ولما كانت اللسانيات نوعا شكليا تهتم ببنيات اللغة عوض الاهتمام بما يمكن أن يقوله الإنسان فإن الشكلانيين قد تجاوزوا تحليل " المضمون" الأدبي إلى دراسة الشكل الأدبي، وعوض أن يروا الشكل كتعبير عن المضمون فإنهم عكسوا الآية، وأصبح المضمون مجرد حافز للشكل »[(2)]. ولقد استطاعت جهود جاكبسون أن توجه علم الأدب وجهة علمية، مثلما اتخذته المدرسة اللسانية منهجا لدراساتها اللغوية؛ أي أن يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة بغض النظر عن الأبعاد الخارجية النفسية والاجتماعية والإيديولوجية...الخ. وقد توجت أعمال جاكبسون بإعطاء مكانة عالية للغة الشعرية(la langue poétique) من حيث بنيتها اللسانية « فلم تتح بذلك الفرصة للبحث في القوانين الداخلية للفن الشعري إلا مع التطور العالمي للتحليل البنيوي في اللسانيات »[(3)].

إن مقولة جاكبسون السابقة تكاد تلتقي في مضمونها وأبعادها مع مقولة دي سوسير التي جعلها ختاما لمحاضراته[(*)] بقوله: « إن موضوع الألسنية الحقيقي والوحيد إنما هو اللغة منظورا إليها في ذاتها ولذاتها »[(4)] . فمثلما ينظر دو سوسير إلى اللسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات يدرس لذاته دراسة علمية موضوعية، كذلك تعامل الشكلانيون مع الأدب،

---

(1) - بوريس ايخنباوم ، نظرية المنهج الشكلي ، ص . 30 .
(2) - أحمد بوحسن : نظرية الأدب - القراءة ، الفهم ، التأويل - دار الأمان ، الرباط ،(د. ط) ، ص . 12
(3) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 92- 93 .
(4) - فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، تر: يوسف غازي ومجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، د.ط ، 1986 . ص . 280 .
(*) - كان ذلك في كتابه ، محاضرات في علم اللغة العام ، وهي محاضرات ألقاها في جامعة "جنيف " من 1906 إلى 1911 ونشرها تلميذه: ش .بالي .

وخاصة، الشعر منه، ويصرون على أن موضوع الأدب يجب أن يكون دراسة المميزات النوعية للموضوعات الأدبية.

مفهوم الشكل: لقد أعطى الشكلانيون تصورا جديدا للشكل(**la forme**)، وقد أدى - هذا بصفة آلية - إلى إقصاء الفكرة القديمة القائلة : بأن الشكل هو وعاء يحتوي المضمون وأن الشكل جسم روحه المعنى . ويتضح مفهوم الشكل من خلال نظرتهم إلى مكونات العمل الأدبي و كما يعرفه ايخنباوم بأنه « وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي »**[1]**..إن هذا التعريف الجديد قد ساعد على اكتشاف مفهوم النسق ومنه يكون الشكل حصيلة أنساق فنية عدة، وأنه من الضروري التذكير بأن دو سوسير كان أكثر اللسانيين شغفا بالنسق وانهمك طوال حياته يبحث عن تحديده وهو المحور المفضل في نظريته « فاللغة - في تصوره - نسق لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، وهي نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل »**[2]**.

لقد بدا واضحا أن ما يميز الاتجاه الشكلاني عن سواه، الرغبة الملحة والسعي الحثيث نحو تأسيس علم مستقل للأدب انطلاقا من الخصائص اللغوية، ومنه كان المنطلق النظري للشكلانيين هو التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف الوظائف « فالشكلانيون إذ يرون أن اللغة الأدبية هي مجموعة من الانحرافات عن المعيار، ونوع من العنف اللساني، أي أن الأدب نوع خاص من اللغة، مقابل اللغة العادية التي نستعملها عادة »**[3]** . لقد استطاعوا في مرحلة وجيزة [1915- 1930] إنضاج عدد من المفاهيم كمفهوم الشكل، والوسيلة ومفهوم الوظيفة...الخ.

إن من المفاهيم التي ابتكرتها المدرسة الشكلية بالإضافة إلى المفاهيم السابقة، مفهوم الوسيلة (**procédure**) - كما قلنا - الذي وجههم نحو مفهوم الوظيفة(**fonction**) الذي اهتم به الشكلانيون ولاسيما في مرحلة متقدمة من حركتهم، كما هو واضح عند فلاديمير بروب، فعلى مستوى النثر وتحديدا الرواية تجاوزوا المفاهيم الكلاسيكية لكل من: الفكرة والشخصية ليتوصلوا إلى أن الشخصية الروائية ليست هي محور الاهتمام لأن هناك ما هو أهم وأثمن منها وهو (**الوظيفة**) التي تقوم بها تلك الشخصية، فكان ذلك الطرح منعطفا مهما في

---

[1] - بوريس ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي ، ص . 14 .
[2] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص .114 .
[3] - أحمد بوحسن : نظرية الأدب ، القراءة الفهم التأويل ، ص . 13 .

الدراسات السردية. كما ميزوا بين عنصري "القصة" و"الحبكة"؛ فالقصة هي مجموعة أحداث ومادة الرواية، أما الحبكة عندهم فهي وسيلة تقديم الأحداث وطريقة عرضها .

وعلى صعيد الشعر فقد شدد الشكلانيون على الوزن ثم الإيقاع في سياق البنية المتكاملة لعناصر المتن الشعري، فالإيقاع عندهم مصدر الإمتاع الفني الذي يتولد في لحظة الشبق الشعري ويحدث من التأثير ما يسحر القلوب والعقول معا، وهو عنصر بناء يتضافر مع اللغة والمعنى لإحداث التأثير الجمالي « وهذا ما جعل الشعراء دائما يتعلقون بالموسيقى في شعرهم، كأنهم يريدون بها أن يستكملوا ما لا تستطيع اللغة بيانه...»[1]. وليس أدل على أهمية الاتجاه الشكلاني من ذلك التأثير البالغ الذي ترك بصماته في سائر المناهج والاتجاهات النقدية، وذلك بتطبيق مبادئها على مقاربة النصوص وتجسيد النظريات. وقد كانت دراسة بروب للحكاية الخرافية هي التي أعطت الشرعية لنقل منهج الشكلانيين إلى المجال الإجرائي .

أ- بروب والمثال الوظائفي :

قدم الشكلاني فلاديمير بروب **(Vladimir-Propp)** دراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة **(contes-merveilleux)** وتعتمد هذه الدراسة - أساسا- النظرة الهيكلية، فالحكاية هيكل بنية مركبة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي .« تمكن بروب بفضل عدد الحكايات المدروسة(ما يناهز المائة) من استنتاج ما سماه بالمثال الوظائفي وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة»[2]. لقد تعمق بروب في دراسة الخرافة تعمقا أفضى به إلى استخلاص بنيتها، ذلك أنه انطلق من مصادر أساسية قوامها أن دراسة الأشكال وإقامة القوانين المتحكمة في بنى الخرافة أمر ممكن، شأنه في ذلك شأن دراسة بنية الكائنات العضوية من خلال دراسة آنية **(synchronique)**.

واستهل بروب دراسته بشرح المنهج والمادة، معتبرا القول بوجود خرافات عجيبة من حيث هي صنف خاص سيكون فرضية ضرورية للعمل فأخذ أربع عينات من خرافات مختلفة، فلاحظ في هذه الأمثلة وجود عناصر ثابتة وأخرى متحولة، فأما المتحولة فهي : أسماء الشخصيات وأوصافها، وأما الثابتة : فأعمالها ووظائفها . فاستنتج أن الخرافات يمكن

---

[1] - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص . 151 .
[2] - سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الدار التونسية للنشر ، ط1 ، ص . 24 .

أن تدرس انطلاقا من وظائف شخصيات، وقد أدى ذلك بـ :" بروب " إلى أن يحل سلم الأولويات في دراسة الخرافات . فإذا أمعنا النظر في الوظائف التي تضمها الخرافات ألفيناها محدودة أما الشخصيات فكثيرة، وليس كل عمل في الخرافة وظيفة « فالوظيفة عند بروب هي عمل الشخصية منظورا إليه من حيث دلالته في مسار الحبكة »[(1)].

ولما كانت وظائف الخرافة محدودة فقد تساءل بروب عن عددها، ثم تعين أن يستخرجها ويبين كيفية ورودها في مجموعات وانتظامها في نسق معتمدا أطروحات أساسية أربعا : 1- في الخرافة ثوابت (الوظائف)، ومتغيرات (الشخصيات، الأوصاف، الوسائل...) 2- عدد الوظائف محدود (إحدى وثلاثين وظيفة) 3- تسلسل الوظائف واحد 4 - كل الخرافات العجيبة تنتمي إلى نمط واحد فيما يخص بنيتها . وبعد هذا التحليل المنهجي انتقل إلى استخراج وظائف الشخصيات فأحصاها، وخلص إلى إثبات قائمة في الوظائف تمثل الأساس البنائي، ولاحظ أن الخرافة تبدأ بوضع أولي (situation initiale) لا يعد وظيفة، ولكنه عنصر بنائي عام . وقد عدّ إحدى وثلاثين وظيفة، وعمد بروب إلى وصف العمل الذي تمثله كل منها وصفا دقيقا، وتعريفها تعريفا موجزا، ومنها : الإطلاع، الخرق، الاستخبار، العودة، المعركة، الانتصار، الإصلاح، النجدة، الزواج...الخ .

إن هذا العمل الذي أنجزه بروب، في فترة مبكرة من القرن العشرين، تجعله من السباقين إلى تحليل النصوص السردية، وبين من خلالها أن وجهة البحث في الأدب ينبغي أن تتخلص من أحكام الذوق الانطباعية، وأن تعتمد التحليل المخبري العلمي الذي يجعل الظاهرة الأدبية موضوعا للدرس العلمي، وربط بين الظاهر الوظائفي بمستوى خفي اعتبره البنية الضمنية لكل الحكايات الشعبية .

وبهذا نكون قد أبرزنا أهم مكاسب الشكلانيين في دراسة الظاهرة الأدبية، و من مسلماتهم التأكيد على فكرة النص كهيكل منسجم العناصر والأجزاء. وعلى منهج بروب يمكن ترتيب عدد غير محدود من النصوص القصصية على منوال هذا المثال باستعمالات مختلفة لنفس النمط رغم كونها بديهية ضمنية، وجل ما يبينه هو الإشارة إلى التماثل العضوي الذي يقرب بين الأقاصيص الشعبية العالمية « لقد حقق خطوة، إذ أنه نقل النموذج البنيوي اللغوي إلى

[(1)] - المرجع السابق ، ص . 65 - 66 .

الدراسات الأدبية... إن مناقشته لبناء المائة قصة التي جمعها تقدم لنا أول دراسة بنيوية لبناء شكل قصصي »[1].

اختم بهذا النموذج جهود الشكلانيين في إثراء المشروع النظري للشعرية، بما قدمته من مبادئ ساهمت مساهمة فعالة في نقل الظاهرة الأدبية من حكم القيمة إلى إخضاع الأدب للمعايير العلمية الدقيقة، وذلك ما تهدف إليه النظرية الشعرية .

2- الجهد البنيوي :

إن الحديث عن البنيوية كتيار نقدي أثار زوبعة من الجدل بين المهتمين والدارسين يستدعي الإلمام ولو بصفة جزئية بخلفياته المعرفية والفلسفية التي نما فيها وتطور في ظلها؛ لأن الحقيقة والمنطق يؤكدان أنه لم ينشأ من العدم وأنه كما يرى الكثير من الدارسين امتدادا وتطورا طبيعيا للشكلانية الروسية والنقد الجديد، وهي تتويج للإنجازات العقلية والفلسفية والتطور الحاصل في ميدان الدراسات اللغوية « إنها امتداد للشكلية الروسية بقدر ما هي ثورة عليها، وتطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له، وفوق هذا وذاك فإنها النتيجة المنطقية لانجازات العقل والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخرى »[2].

في البداية لا بد أن نعترف أن الحديث عن البنيوية ليس بالأمر الهين لأن مصطلحاتها جديدة ومبادئها غير مألوفة ومفاهيمها غامضة، ولكن رغم ذلك سنتكئ على إنجازات النقاد والمفكرين في هذا الحقل لنصوغ تعريفا ولو كان ناقصا يكون بوابة لدخول عالم الخوض فيه يعد ضربا من المغامرة لأن مناخ تضاريسه غير مألوف في ساحتنا العربية .

تعد البنيوية (structuralisme) : منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا مغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظم بنيته . لكن شيوع المنهج البنيوي وسيطرته على حقول الدراسات الأدبية في فرنسا لم يتحقق إلا في الخمسينات من القرن الماضي بعد أن أفل عصر الأيديولوجية والنزعة الإنسانية . « وعموما فالبنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحوّل النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى

(1) - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص . 229 .
(2) - المرجع نفسه ، ص . 179 .

فصغرى، وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها سوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيها مؤلفه (وهنا تدخل نظرية "موت المؤلف " لرولان بارت)، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا مع الاستعانة بما تيسر من إجراءات منهجية علمية...»[1].

وإن الكثير من النقاد يُرجع فضل ظهور هذا التيار النقدي إلى المد اللساني، وجهوده في مجال اللغة ، إن منبع الثورة المنهجية في هذه العلوم فهي اللسانيات وما قدمته من معارف تخص اللغة على وجه التحديد؛ لأن الدرس الأدبي الحديث يركز على اللغة كما قال "**فراي**":" إن عالمنا الأدبي قد تطور إلى عالم لفظي".

ويعترف الدكتور **عبد الله الغذامي** بصعوبة تعريف البنيوية لأصولها اللسانية « تنبثق البنيوية من خلال هذه الأفكار اللسانية لتتصدر دراسة الأدب في فرنسا وأمريكا... وتربط النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة، ولعل هذا التداخل المعقد هو ما جعل تعريف البنيوية أمرا صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهني يستحيل تبيانه »[2] . فالبنيوية مصطلح أدبي اشتق من لفظة بنية (structure) للدلالة عليها رغم الغموض الذي يكتنفها ولكن يبقى استعمال البنية كتبرير للغموض ناجح إلى حد ما، وقد طرحت كبديل نظري، ومقترح إجرائي لثنائية الشكل والمضمون « إن المبتغى النهائي للبنيوية هو إدراك البنية المنسجمة إدراكا يفضي في مجال النقد الأدبي إلى بناء دعامات قوية للقراءة النسقية التي تسعى بدورها إلى إضفاء الطابع الوصفي والعقلاني والمنطقي على دراسة الظواهر»[3]. وهناك تعريف آخر يورده صلاح فضل، بحيث يرى أن بنية القصيدة :« جملة من المبادئ التي تحكم عملية التوليد الشعري، بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر»[4].

وقد حصر "**جان بياجي**"(j.piaget)، خصائص البنية في ثلاث عناصر هي : 1- الشمولية (totalité) 2- التحولات ، 3- التنظيم الذاتي، ويعني الأول التماسك الداخلي الذي ينتظمه النسق، ويدل الثاني على أن البنية غير ثابتة فهي دائمة التحول، فهي في تحول مستمر وتغير يستجيب للقوانين الداخلية للنسق، ويضطلع العنصر الثالث بمهمة وقاية البنية وحفظها مما يكفل لها صفة الانغلاق الذاتي .

---

(1) - يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، د. ط ، 2002 ، ص . 120 .
(2) - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص .33 .
(3) - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 219 - 220 .
(4) - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص . 294 .

وتتكئ على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية بتوضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها على هدى التصميم الداخلي ألا وهو: " البنية " ، وهي الواجهة المنهجية للسانيات الآنية (synchronie). وقد ساهمت عدة روافد فكرية وفلسفية وفنية في وجود المنهج البنيوي، أولها: التيار العلمي الذي يسعى إلى تطبيق المكتشفات العلمية لدراسة الظاهرة الأدبية لأن البنيوية هي ثمرة نتاج معرفي وحصيلة تراكم ثقافي، في وقت أنجز العلم ثورة في المنهج وطرائق البحث وكما قالوا :" إن البنيوية تزهر عند نهاية الإيديولوجيات ". وثانيها : الرافد الفني : ويتمثل في المد اللساني الذي أثرى المنهج بجهاز مصطلحات منها : النسق والبنية، اللغة والكلام، الدال والمدلول، الآنية والزمنية. فهي تقترب من النصوص بخلفية لسانية . وثالثها : الرافد الفلسفي : قامت البنيوية على دعائم الفلسفة الوضعية التي جاءت كرد فعل للفلسفة الميتافيزيقية « تلتقي كل من الوضعية والبنيوية في عدائها الشديد للفلسفة التي ترادف هنا الميتافيزيقا، وقد تمخض عن هذا العداء رفض الإيديولوجيا والاعتداد بنتائج البحث العلمي وفتوحاته المتواصلة »[1]. وتتأكد النزعة الشعرية للبنيوية من خلال البحث عن مقومات النص الداخلي .

إن المنهج البنيوي منهج تحليلي شمولي، إذ أنه يكشف عن العلاقات التي تعطي لعناصر البناء المتحدة قيمة وضعها في نظام شامل، ولعل رؤية هذه الحدود التي تقف عندها البنيوية في دراسة النص واكتفائها بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة وجعل النقاد يصفونها بالصورية (الشكلانية)، ويتجهون التوجه التكويني الذي عُرف بالبنيوية التكوينية(s.génétique) عند "**لوسيان غولدمان**؛ « وثمة صوت ثالث حاول متعاليا التأسيس لمقارنة بنيوية تستهدف قراءة النص انطلاقا من مستويات متعددة يؤدي تضافرها إلى الكشف عن الدلالات الخفية لبنيات النص بدءا بالوحدات الصغرى كالفونيم انتهاء بالنص الأدبي ككل بوصفه بنية كبرى »[2] .

إن اللغة بالنسبة للكاتب مجال فعل وليس مجال التزام، وهي لغة مكتفية بذاتها، إنها على الأصح ، لغة بريئة أو كتابة محايدة، والتحليل البنيوي في رأي "بارث" يعتمد على نظرية متماسكة من الرموز ولكي يصل إلى أدبية الأدب يجب ألا يستغني عن قاعدة عريضة من الثقافة .

---

[1] - أحمد يوسف : القراءة النسقية ، ص . 60 .
[2] - بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، دار الفجر للطباعة ، ط1 ، 2006 ، ص . 54 .

إنما لا تهدف في تحليلها إلى وصف العمل بالجودة أو الرداءة، وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبه، والمعاني التي تكسبها عناصره، فالنقد الأدبي في البنيوية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي بالنص، وقد جعلت المضمون جزءا من البنية على خلاف المدرسة الشكلية التي أهملته.

يهتم هذا المنهج بتنظيم التقابلات، بدلا من تجميع التشابهات، فهو يعترف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة في البناء، وإن مهمة الأديب الصياغة والتركيب داخل النسق، ومهمة الناقد الكشف عن هذا النسق بتشريح العمل الفني، وقد أدى ذلك إلى سخرية أحد النقاد قائلا« إن البنيويين يهتمون بالأعمال الأدبية مثلما يهتم رجل بحسناء فيصرّ على أن يراها تحت أشعة إكس » (1).

وبالتالي فإن البنيوية تقف موقفا مضادا لأي تقويم يعتمد المعيار الأخلاقي، وقد يكون التحليل البنيوي مفيدا في دراسة الأعمال لتوضيح البناء الداخلي والعلاقات المتشابكة داخل العناصر، ولكن إعلان موت المؤلف يشكل تعسفا، كما أن السعي إلى إقامة علم أدبي يتحلى بالانضباط يعد ضربا من الوهم، فالإنسان هو المبدع وهو الناقد وهو المتلقي، ولا يمكن أن تتحول دراسة العمل الأدبي إلى معادلات رياضية، كما أن دراسة العمل الفني بعيدا عن سياقه الخارجي تقف ضد أبسط القناعات وهي كون الفنان اجتماعي بالدرجة الأولى .

من خلال هذه الخصائص يتجلى الجهد البنيوي في إثراء الشعرية وذلك بالتمهيد لمشروعها الذي يرتكز على إجراءات ومبادئ المناهج النسقية. يقول جابر عصفور:« كانت الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي وعلامة العلم الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه... وظلت هذه الشعرية قرينة اللغة الشارحة، وعلامة البحث عن قواعد الأدب وأصوله، إلى أن عمدتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب »(2).

أ- شتراوس والتحليل الأنتربولوجي :

يحدد ليفي شتراوس هدف الدراسات الأنتروبولوجيا بأنه ليس معرفة المجتمعات في ذاتها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن مثل علم اللغة هو القيم الخلافية، ويقول : « إن الذين يعترضون على ذلك بدعوى عدم القدرة على تحديد العلاقات

---

(1) - صاحب المقولة هو الناقد الفرنسي ريمون بيكار، وقد استشهد بها صلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية) ، دار الشروق القاهرة ، 1998 ، ص . 222 وكذلك شايف عكاشة في كتابه (اتجاهات النقد المعاصر في مصر) ، ص . 175 .

(2) - جابر عصفور : نظريات معاصرة ، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1 ، 1998 ، سوريا ، ص . 219 .

بين كائنات لا نعرفها في نفسها بشكل كاف يتجاهلون ما أثبته العلم الحديث وما عبر عنه علماء الطبيعة المعاصرون من أن مهمة العلم الأساسية هي مقارنة الأشكال المتجاورة قبل تحديد كل منها بدقة»[1]، ويرى أن علم اللغة يختص عن غيره من العلوم الإنسانية بأنه الأكفأ للمقاربة العلمية الدقيقة للأسباب التي سنأتي على ذكرها :

- لأنه يدرس موضوعا يتسم بالطابع العالمي، إذ لا يوجد أي مجتمع إنساني دون لغة.
- لأن منهجه متشابه، أي أنه لا يمكن إتباع المنهج نفسه في دراسة أية لغة قديمة كانت أو حديثة.
- كما يعتمد على بعض المبادئ الأساسية التي لا يختلف عليها الدارسون المتخصصون وإن اختلفوا في الجوانب الثانوية.

كان غولدشتاين وهو من مؤسسي علم الإنسان الحديث "الأنتربولوجيا" ينادي بضرورة الدراسة التفصيلية لظواهر معمقة محددة مهما قل عددها لبناء قوانين عامة؛ إذ أنه في البحث العلمي لا يجدي الكم و إنما العبرة في اختيار حالات تتيح صياغة أحكام حاسمة تكون نماذج لغيرها « يؤكد ليفي شتراوس أن البحث البنائي يصبح عبثا إن لم يأخذ في اعتباره هذا المنهج، لأن دراسة حالات كثيرة بشكل سطحي لا تؤدي إلى أية نتائج ذات قيمة، وعلى العكس من ذلك فإن دراسة حالات قليلة بتحليل عميق يفضي إلى الكشف عن " ميكانيزم " الواقع وصياغة نماذجه الأصيلة الشارحة »[2]؛ ومعنى هذا أن المنهج البنائي يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء.

إن في تحليل كلود لفي شتراوس للأنتربولوجيا البنيوية تكتمل النقلة النهائية للمنهج البنيوي من مجال اللغويات إلى الدراسات الأدبية؛ فقد تعامل شتراوس مع الأسطورة كنسق أو بنية يتكون من وحدات صغيرة من ناحية وينتمي إلى نظام عام من ناحية أخرى وتتقاطع مع الشكلانية في تتبع خطوات البنيوية اللغوية، غير أن شتراوس الذي اعتمد " الوحدات" في **الأسطورة** وفي مسرحية **أوديب ملكا** لـ : **سوفوكليدس** لا تختلف كثيرا عن وظائف "بروب".« لقد كان شتراوس هو الذي قدم الوصف الأوضح لهذا الموضوع، وهو الذي

---

(1) - ليفي شتراوس : الأنتروبولوجيا البنائية ، ص.31- 32 ، نقلا عن : صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، ط1 ، 1998 ، ص .146 .
(2) - ليفي شتراوس : الأنتروبولوجيا البنائية ، ص.260 ، نقلا عن المرجع نفسه ، ص . 137 .

استهل المحاولة الواعدة لتفسير المجتمع بوصفه كلا فيما يتعلق بنظرية تواصل معينة »[1] ويؤكد أن المنهج البنيوي الذي يسهل تطبيقه على الفنون السردية التي تتوافر فيها عناصر مثل : الأحداث والحبكة والشخصيات، مما يسهل عملية الناقد البنيوي في تحديد الوحدات الصغرى ثم النسق العام الذي يحكمها . استفاد ليفي شتراوس من ثنائية سوسير التي تقابل اللغة بالكلام، فهي محور المشكلة البنائية عنده من الوجهة المنهجية، ويؤكد هذه الفكرة في أعماله، فهو يتخذ أي أسطورة كمنطلق، كما يستوي لديه أن يجمع أكثر من ذلك؛ « لأن مجموعة الأساطير التي تنتمي إلى بلد ما تنتمي إلى مستوى القول الكلامي »[2] أي أن مختلف الأساطير لا تمثل سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية ذات هيكل عام يعتبر كاللغة بالنسبة لمظاهر القول المتعددة، وهذا يعني بأن جميع الأساطير متشابك متواصل على اعتبار أنها تحقق جزئي لنظام كلي، هذا النظام هو المستهدف في دراسة الناقد للبحث عن بنيته. فالأسطورة تشكل بسطا لمبدأ بنائي للفكر الإنساني، والبحث اللساني مهم في بنية الأساطير لدرجة الضرورة « ولئن تصور المرء مجالي البحث اللساني: تحليل الوحدات اللفظية المشفرة، وتحليل الخطاب من جهة أخرى، فإن ضرورة بحث لساني في بنية الأساطير والأشكال الأخرى من الموروث الشفهي تصبح ضرورة واضحة أي أن هذه النصوص مشفرة، وتأليفها مكون سلفا »[3]، أو الانطلاق من الأنساق الفردية لإقامة نموذج لنسق أدبي عام بتوظيف مكتسبات المنهج العلمي التجريبي في الدراسات البنيوية، ثم العودة بعد ذلك إلى النصوص الفردية لدراستها على ضوء علاقاتها بالنسق العام « انطلق المسعى الذي قاده ليفي شتراوس لاكتشاف القوانين الشاملة التي تكمن وراء الظواهر النسقية... وكانت هذه الوحدة النسقية هي غاية العلم الجديد الذي خايلت به كتابات شتراوس الأذهان»[4]. هذا النسق الذي اختلف فيه البنيويون إلى قسمين: قسم يرى أنه يتشكل من نقطة البداية، وقسم يقول بوجود نسق عام أو نظام كلي علوي ينظم فوضى الكون ويحولها إلى نظام . ويقوم عمل الناقد في الأسطورة على اختزال القصة الأسطورية إلى وحدات علاقية، ثم ينتقل إلى مرحلة تالية يرتب الوحدات، لأن الأسطورة نوع من الرسالة ترسلها الثقافة الكلية ثم يتم فك الشفرات وفهم الرسالة بترتيب الوحدات الصغرى، ليخلص إلى أن للنسق

---

(1) - رومان جاكبسون : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر : على حاكم صالح وحسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، المغرب- بيروت ، ط1 ، 2002 ص . 60 .

(2) - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد، دار الشروق ، ص . 147 .

(3) - رومان جاكبسون : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ص . 61-62 .

(4) - جابر عصفور : نظريات معاصرة ، ص . 210 .

العام طبيعة ديناميكية هي الحركية التي تمكنه من استيعاب التغيرات المستمرة في مكونات البنية التحتية والعلاقات التي تحكمها، بيد أن هذه الحركية ليست عملية ذاتية وإنما ترتبط بالتغييرات التي تحدث داخل الأنساق الأخرى؛ لأن النص لا ينشأ ولا يوجد ولا يستمر في الفراغ « ومعنى ذلك أن الوجود الأدبي المحايث للأعمال الأدبية، وهو الهدف الأساسي الذي سعت الشعرية إلى تأكيده لم يعد محايثا بالفعل، وتحول عمليا إلى مظهر لوجود آخر، هو هذه البنية الكلية »[(1)]. ولسوف أتناول ما أسعفني الوقت لهذه المحاولة مثيراً الأسئلة حول النتائج التي خلصت إليها، ومن ثَمَّ تبيان مدى استفادة النظرية الشعرية من المقاربات البنيوية المبذولة في تحليل النّصوص.

ب- كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي):

قد يكون كتابُ كمال أبي ديب الموسوم بـ "جدلية الخفاء والتجلي" من أبرز المؤلفات النّقدية التطبيقية التي رمت إلى استكناه جواهر النّصوص الشعرية القديمة بالأداة البنيوية الجارحة والقائمة أصلاً على استفزاز القارئ، ووصم الجهود النقدية الحديثة التي تناولت التراث الشعري بالقصور، وليس ذلك فحسب بل اتهم الكاتب الفهم النقدي العربي بالعجز وبسوء التمثل للمرتكزات البنيوية عامة، مما دفع المؤلفَ، وهو يعدُ القارئ بدراسة تطبيقية مثالية في مقدمة الكتاب إلى القول: إن البنيوية لست فكراً وإنما هي أداة منهجية تمكن بما توافر لها من إمكانيات بحثية أن تجلو حقيقة النص وتوضحَ علاقاتِه المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، أو أيَها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. وبوصف البنيوية كما قال تثويرا جذرياً للفكر وعلاقته بالعالم، فإن إمكانية الإفادة منها تجوز حدودَ البحث الأدبي لتستحيل حركة من أبرز حركات الفكر الحديث التي مكنت من رؤية العالم رؤية مختلفة، ولاسيما مع وجود مفاهيم كان من شأنها تغيير النّظر إلى الكون والإنسان والفن، ويعني ذلك مفهوم التزامن والثنائيات الضدية، والإصرار على دراسة البنية من خلال العلاقات الناظمة لعناصرها، لا على العناصر أو العلامات نفسها.

وسعى كمال أبو ديب كما زعم إلى جعل البنيوية منهجاً فاعلاً يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية، أو في الظواهر الشعرية والوجود معا، وكان يطمح إلى أكثر من ذلك حين أشار إلى أن منهجه يريد: " تغيير الفكر العربي في معاينة الثقافة

---

(1) - المرجع السابق ، ص . 235 .

والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر"[1].

ومؤدى ذلك أنه يقدم مشروعاً نقدياً نهضويا متسما بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة للخروج من الأزمة النقدية التي تعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة مجزأة موضعية. وبمعنى آخر يريد تغير الفكر العربي الذي وجد قائما على النظرة الفردية ليكون فكراً بنيويا كما قال، والخديعة في هذا الزعم تتمثل بأمرين اثنين:

الأول: أن الباحث في صدر مؤلفه ينفي نفيا قاطعا أن تكون البنيوية فكرا، وإنما هي أداة ومنهج للوصول إلى المعرفة. والواقع أنّ البنيوية ليست فكرا، وإنما نجمت عن مناخات فكرية محددة، لا بل إنها نشأت في مخاض فكري غربي محض يحدد أبو ديب بدايته بالقرن العشرين، وما من شك أن دعوته إلى إعادة البنيوية إلى حيز الفكر يفضي إلى شيء واحد وهو محاولة خلق مناخ فكري يتمخض عنه منهج بنيوي بسياقاته وملابساته الفكرية والاجتماعية والأدبية الغربية، وبتعبير آخر يدعو إلى التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة أو بالنهج الغربي لإدراك ما ينجم عن النصوص العربية من خفايا وتجليات، وهذا يستلزم أن نفهم نصوصنا العربية بأسلوب غربي محض، لأنّ العقل العربي ضلّ عن فهم ذاته بوسائله الخاصة، ولا مناص له من استعارة الأسلوب الغربي ليفهم ما نجم عنه من آثار، وهذا مؤدى الدعوة إلى فكر بنيوي سابق لمنهج بنيوي يحدد مكونات الثقافة والأدب بطريقة شمولية كلية معقدة كما أشار المؤلف. والآخر: أنّ العقل العربي لم يُحْسن تمثل المنهج البنيوي مما دعا المؤلف إلى إعلان الثورة عليه لتصحيح مساره، لذا كان كتابه يحمل تصوراً ثورياً تأسيسياً، وفي الوقت ذاته عبّر عن نيته في رفض منجزات العقل العربي؛ لأنه متخبط ترقيعي، وهو من ثَم عاجز عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والخلاصة التي انتهى إليها يمكن إيجازها بما يأتي :

---

(1) - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، ط1 ، 1979 . ص . 8 .

- دراسة هاجس النزوع إلى الإبداع، في محاولة لتأسيس نظرية جديدة لبنية الموضوع الشعري، ومن ثم خلق إجراءات جديدة لمعاينة الثقافة بنيويا. بمعنى آخر يريد المؤلف تميز الوجود العربي من خلال توصيف رحلة الفن مبتدئا بالنص الشعري ليخلص إلى الثقافة والفكر والمجتمع.

- محاولة تطوير الإيقاع الشعري، وذلك بالخروج الكلي على قوانين التراث، ليكون ذلك الصنيع مجالاً لرؤية تمكن من دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية.

- الغوص وراء البنى العميقة القائمة على علاقات أو ثنائيات ضدية متعددة تيسر معاينة التاريخ العربي في شرائحه المختلفة، ورصد تحولات تلك البنى لتأسيس رؤية على المستوى السياسي خاصة لتبيان زيف الشعارات المطروحة في مسيرة الفكر العربي الذي بيّن أبو ديب من خلال مدارسة نصوص الشعر عجزَها؛ لأنها لم تستطع تحويل علاقات النفي السلبي إلى علاقات نفي إيجابي أو علاقات إغناء وتكامل وتناغم.

- إن الرؤية البنيوية عند أبي ديب وسيلة لفهم القصيدة ومن ثم فهم العالم، ووعي العلاقات التي تنشأ عن مكونات الثقافة هو في الواقع وعي لمكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية.

إن المحاور الأساسية التي شكّلت نواة الرؤية البنيوية في كتاب أبي ديب تنطلق من مقولة فحواها: أن المنتج الإبداعي العربي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضوية، ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة،وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبّر في مجموعها عن رحلةِ تيهٍ قطعها العقل العربي عبر عصوره في غفلة عن حاسة النقد الفاعل. ومشروعه الحداثوي الذي بشر به في هذا الكتاب والمعتمد على التحليل البنيوي، بمقدوره أن يكشف العلاقات الخبيئة التي انطوت عليها القصيدة العربية، ومن ثم معاينة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتخلفة التي تجسدت بصورة مقنّعة في هيكلية القصيدة، في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه، لبلوغ حال الانصهار والذوبان المعرفي بزاد الغرب الأدبي والفكري لتستعيد الأمة دورها الحيوي وتلحق بركب الحضارة

الإنسانية. إن ما لمحه أبو ديب من خلال معاينته رحلة الشعر العربي في أطوارها المختلفة مجرد شعارات مضادة للتحديث وللحرية والديمقراطية، وللسلطة السياسية كما زعم أثر بالغ في كل ذلك «لأنها،على حدِّ تعبيره، لم تطرح منهجا ناضجا قادرا على تحويل علاقات النفي السلبي بين أطراف الثنائيات إلى علاقات نفي إيجابي»[1].

هذه خلاصة المِهاد النظري الذي جعله أبو ديب بين يدي كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، والسؤال المهم الآن كيف توصل إلى جملة الأهداف التي رسمها في تطبيقاته؟ تناول أبو ديب عددا من النصوص الشّعرية القديمة والحديثة ، مركزاً على الجانب السيكولوجي في الصورة عند شعراء مختلفين أمثال النابغة وامرئ القيس والشريف الرضي و أدونيس و وشكسبير، ثم انتقل إلى دراسة البنية وفضاء القصيدة عند تميم بن أُبي بن مقبل وأبي محجن الثقفي وعمر بن أبي ربيعة وغيرهم، والمهم في دراسته هذه الفصل الذي سماه "نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر ـ دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام"، أراني معنيا بالوقوف عند هذا الفصل لأبين قصور الأداة النقدية المستخدمة في تحليل النصوص التراثية، وضعف الحكم النقدي الذي خلص إليه من خلال استقراء قاصر أو معلومة غير صائبة لغوية أكانت أم بلاغية.

يعرض أبو ديب في الفصل الخامس من كتابه أربعة نصوص شعرية: ثلاثة لأبي نواس وواحد لأبي تمام، دون أن يذكر دواعي ذلك الاختيار، وقد اكتفى بالقول:« إنّه كان قد التقطتها من شعر النواسي وأبي تمام بطريقة عابرة على حد تعبيره، لاكتناه إمكانيات المنهج ليس غير»[2]، ومعنى ذلك أن الباحث منذ بدء تطبيقه يعترف صراحة أنه لا يرعى خصوصية النّصوص لا من قريب ولا من بعيد، وإنما يصب كامل اهتمامه على إجراءات المنهج البنيوي. بمعنى آخر يريد تجريب أداته المنهجية على عينة عشوائية من النّصوص ليبين مهاراته البحثية، لا أن يبين ما تنطوي عليه النصوص من ملامح جمالية وفنية ولغوية. فهو إذن يريد أن ينحاز إلى المنهج لا إلى النص، من أجل ذلك تحلل من إجراء أدنى مقاربة يمكن أن تخلق ألفة بين النّص والمنهج، لهذا تعسف المنهج وكان الخاسر في هذه المعادلة النص الأدبي بلغته وظواهره التي بدت هامشية أو عصية على التحديد، أو أن المسائل

(1) ـ المصدر السابق ، ص . 15 .
(2) ـ المصدر نفسه ، ص . 168 .

الجوهرية فيه ظلت خارج إطار التحليل، وليس ذلك فحسب بل إن الحماسة المفرطة لتطبيق المنهج جعلت الباحث في حلٍّ من معرفة الظواهر الفنية واللغوية التي تتكون منها البنى النّصية المدروسة، وآية ذلك ما نراه في دراسته قصيدة النواسي التي يقول فيها :

يا بنة الشيخ أصبحينا
ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الماء
فأجرى الخمر فينا
إنّما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا
كلّ ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
واصرفيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
طول الدّهر عليه
فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا
واسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا
قد سألناها وتأبى
أن تجيب السائلين

يقول أبو ديب: « تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر، والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس بتطبيق

المنهج البنيوي... » [1]. وهو في غرضيه لم يَرم تقديم حلٍّ نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية إشكالية مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثل باستعداء الطلل, وإنما أراد تقديم رؤية لمعاينة ذلك الموقف. ويحسب القارئ من خلال هذا التوصيف أن الباحث وإن كان لا يريد الخوض في غمار ما قيل عن موقف النواسي من الطلل؛ لأنه في واقع الأمر مستهين بكل ما هو معروف في هذا الصدد، إلا أنه سيقدم رؤية ما تسهم في فهم النص الذي أنتجه النواسي في حدود وعيه قضايا التجديد الشعري، ومن ثم إرساء منهج بنيوي يسعف على فهم النّص وفهم الذات والثقافة والمجتمع وغير ذلك مما أفاض في شرحه في فاتحة كتابه.

والغريب أن الباحث في تحليله لم يَجز الإجراءات النقدية الكلاسيكية التي حفل بها النقد القديم، لا بل نراه يعول على مصطلحات القدماء دون فهمها على الوجه الصحيح، أو العودة إلى المصادر النقدية للتعرف على دلالاتها، مكتفيا باستعمال بعض المصطلحات البلاغية أو النقدية، ومن ثم زجها في سياقات مبهمة تنم عن اضطراب في التصور النقدي الصحيح، ومن ذلك وقوفه عند مصطلح التصريع الذي برز في مطلع النص الآنف حيث يقول: "يلاحظ أيضاً أن الحركتين منفصلتان انفصالاً يميزه مؤشر لغوي واضح. أو بالأحرى مؤشر تقني واضح وهو التصريع"[2].

والتحليل البنيوي للأدب يعتبر النص (بنية ذات دلالة)، فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده، مستبعداً عنصرين أسهما كثيراً في الابتعاد عن (أدبية (الأدب)، هما: المبدع، والظرف الاجتماعي. وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص، بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية والتقليدية، من مثل الأبحاث السوسيولوجية، والسيكولوجية، والبيوغرافية، والتاريخية... الخ. كما أنه لا يُعنى بأغراض الكاتب أو قصده، ونجاحه أو إخفاقه في توصيل (رسالته)، وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته، فيركز على(النص) وحده دون أية افتراضات سابقة، ويبحث في مستوياته، وعلاقاته، ونظامه، وأنساقه، وبنيته، ولغته، ومن هنا ابتعاد النقد البنيوي، عن أحكام القيمة على العمل الأدبي، واكتفاؤه بالوصف. وبعد وصف (البنية السطحية) للعمل الأدبي، يبحث

---

(1) - المصدر السابق ، ص .168 .

(2) - المصدر نفسه ، ص . 172 .

النقد البنيوي عن (البنية العميقة = الخفية) للعمل الأدبي، وهي مجموعة (العلاقات) التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، أي (أدبية) الأدب، دون المضي في شرح هذه العلاقات، أو تفسير النص في ضوء واقعه الاجتماعي أو النفسي، ذلك أن الأدب، عند البنيويين، مستقل عن ظروفه الاجتماعية، والنفسية، ولا علاقة له بالحياة أو بالمجتمع، لأنه (بنية) لغوية مستقلة. أو (نظام) من الدلالات والرموز التي تعيش داخل النص وحده.

فهذه القوانين الكلية التي تصدر عنها كل الأعمال الأدبية، هي أدبية الأدب التي تبدو كأنها بنية كبرى تظهر من خلال الأعمال المفردة، وتتحكم فيها تماما كما يقع للغة وراء ممارسة فعل الكلام المتغير وتضبط اللغة قواعده، أو كما يتجلى النسق وراء التشتت الظاهري للوحدات الجزئية .

3- الجهد السيميائي :

اتجه اهتمام الدارسين في السنوات الأخيرة إزاء الدرس اللساني، كل حيال لغته، وظهرت أصوات تدعوا إلى عصرنة النقد في ضوء اللسانيات الحديثة، وربما اعتدوا بهذا المنظار، اعتقادا منهم، بأن اللغة داخل النص هي بمنزلة محور الفكرة والخطاب، بها يتجدد كل شيء، وهي الموسومة بالغموض والصعوبة إلى درجة يستحيل فيها التكهن بمعناها إلا عندما تخضع إلى الوسائل النقدية، فهي مادة الرمز إلى المعنى؛ مادة ترميزية ونظاما من العلامات، فضمن مجموع الألفاظ والرموز يتكون عالم آخر. هو المنهج السميولوجي **(sémiologie)** أو علم العلامات **(sémiotique)** .

إن هذين المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على " علم الطب" وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض، ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من علم الطب .

إذن فالعلامات اللغوية وغير اللغوية هي الموضوع المفترض لهذا العلم الذي بشر به سوسير في فرنسا في كتابة " محاضرات في اللسانيات العامة" ، وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي "**شارلساندرس بورس**"**(c.s.peirce)(1839- 1914)**. وقبل الحديث عن المفاهيم الإجرائية لهذا المنهج لا بد من الإشارة إلى أن السميولوجيا هي علم نشأ في كنف اللسانيات. في إشارة دوسوسير المتميزة التي أوردها في محاضراته الألسنية متنبئا

بعلم جديد تشكل الألسنية جزءا منه .« إن اللغة نسق من العلامات، يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية والإشارات العسكرية... يمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، فيكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي وبالتالي قسما من علم النفس العام سنطلق عليه اسم السميولوجيا. وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي القوانين تتحكم فيه »[1]. وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات بورس الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا، وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به "السيميوطيقا" واعتقد تبعا لذلك أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره، ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يحوي كل الدراسات.

« السميولوجيا (السيميوطيقا) لدى دارسها تعني علما أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة . ويفضل الأوروبيون مفردة **السميولوجيا** التزاما منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون **السيميوطيقا** التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي بيرس . أما العرب ـ خاصة أهل المغرب العربي ـ فقد دعوا إلى ترجمتها بـ "السيمياء" محاولة منهم في تعريب المصطلح »[2] .

إذن فالسيميائية تنظر إلى العلامة وعليها تبني متصورها الإجرائي، العلامة اللغوية كإشارة مكثفة بالدلالات والانتماءات، على عكس السميولوجيا التي اهتمت بالعلامات اللغوية وغير اللغوية .

فإذا كانت السيمياء تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف وملغم بالإيحاءات، فمن المؤكد أن السميولوجيا قد اهتمت بالعلامات اللغوية واللالغوية في آن واحد .

وبالتالي فكل التعريفات تجعل من اللغة جزءا من السيميوطيقا وبذلك يتأكد الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السميولوجيا و موضوعها العلامة الدالة وقد جعل اللغة جزءا من هذه العلامات الدالة ولهذا فإن علم اللغة عنه يعتبر جزءا من السيميولوجيا. غير أن رولان بارت سيفند هذا الطرح ويقلب المعادلة على عقبيها بتأكيده على أن السميولوجيا لا يمكن أن تكون إلا جزءا أو فرعا من المعرفة اللسانية الشاملة . وبذلك يكون بارت وسع المفهوم وفسح المجال بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير وأنسقة من العلامات

[1] ـ فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ،ص . 27 .
[2] ـ ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص . 177 .

المختلفة كاللباس و أطباق الأكل والديكورات المنزلية، والأطعمة والأشربة وكل خطاب يحمل انطباعا رمزيا دلاليا « إن كل شيء يدرك بصفته علامة ويشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة فالتجربة الإنسانية بدءا من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة، إنه مبدأ الامتداد الذي يجعل من التجربة الإنسانية بكل لغاتها (أو مواد تعبيرها) تجربة كلية تنتهي معه العلامة إلى الانصهار في الفعل»[1].

ولكن إذا كانت الأشياء والصور ومظاهر السلوك ذات دلالة معينة فإنها لا يمكن أن تكون مستقلة؛ إذ أن أي نظام سيميولوجي لا بد وأن تكون له صلة باللغة إذ من الصعب تصور أي نظام يتمتع بدلالة خارج اللغة. لأنه لا يوجد معنى ليس له اسم.

ويتبين لنا مما تقدم أن السميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى، ومترادفتان في الدلالة . وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو غير لغوي، فلم تعد هناك مبررات تجعل أحدهما يحظى بالريادة دون الآخر، وإن كانت هناك فهي في الواقع أسباب تافهة تعتمد النزعة الإقليمية ليس إلا.غير أن بعض النقاد يفضل استعمال مصطلح سيميولوجيا في المجال النظري، في حين يوظفون مصطلح سيميوطيقا للمجالات التطبيقية .

إن السميولوجيا المشتقة من الكلمة الإغريقية(séméion) بمعنى علامة (signe) قد صارت في العصر الحديث اختصاصا وإطارا مرجعيا يضم كل دراسة أخرى وفي كل العلوم سواء الرياضية أو الأخلاقية أو الميتافيزيقية، أو الصوتيات أو الكيمياء أو التشريح أو علم النفس أو علم الاجتماع، لقد أغرق كل هذه العلوم في فضاء علامي فسيح . وإن كان دوسوسير قد تنبأ بعلم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، فإن بيرس كان له الفضل العميم في وجود هذا العلم « إن معظم السيميائيين يقرون بفضله العلمي عليهم، ويتلخص هذا الفضل في قول جوليا كريستيفا (.. نحن مدينون فعلا لشارل بورس ساندرس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات) لقد أغرق كل هذه العلوم في فضاء علامي فسيح »[2] . هذا العالم الفسيح يرتد إلى تقسيم ثلاثي أو تطبيقات ثلاثية الأداء (قرينة، أيقونة، رمز) التي أفاد منها النقد اللغوي و الأدبي . ويفصل بين مفاهيم **الأيقونة** و**الدليل** و**الرمز**. التي تتخذ الأرضية منطلقا لها. ويرى بيرس أن الأيقونة (l'icône) هي: أي شيء يؤدي وظيفته

---

(1) - سعيد بن كراد : السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيميائيات ، ش . س . بورس ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 73 .

(2) - يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص . 95- 96 .

كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة، ، فهي تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامات ومدلولها، ويرى الدليل(indice) بوصفه: أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على صلة السبب بالنتيجة، كعلاقة النار بالدخان أو السحاب من حيث هو علامة على المطر ، ثم أخيرا هناك الرمز(symbole) حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة، وهو عند بيرس المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذا يرى بيرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط. وهنا كان التقاطع بين السيميائية والبنيوية. وبهذا نجد أن السميولوجيا تتبني الإجراءات البنيوية « وسواء تعلق الأمر بطرح بيرس أو غيره فإن التحليل السميولوجي تبني الإجراءات و المنهجية البنيوية التي أرساها سوسير . ولئن استبعد سوسير، فإن رولان بارت مثل السميولوجيا خير تمثيل...فسواء تعلق التحليل بطرح سوسير أو بيرس أو بارت، ظل منطلق التحليل السميولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول، أي على مفهوم العلامة الذي جاء به سوسير»[1]. أقول إن افتراض الدلالة، يعني اللجوء إلى السميولوجيا، مادمت تهتم بدراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعزل عن مضمونها، وضرورة هذا المنهج الشكلي هي ضرورة أي علم دقيق . ويهدف البحث السيميولوجي إلى تحديد وظائف النظم الدالة طبقا للمنهج البنائي الذي يتمثل في إقامة تصور خاص للأشياء الملاحظة، ولهذا ينبغي أن تتوافر له خواص الانبثاق والاتصال بموضوع البحث واستبعاد ما عداها « ووجهة النظر التي تختارها السيميولوجيا تشير بالضرورة إلى دلالة الأشياء المحللة دون التعرض لجوانبها الأخرى سواء كانت نفسية أو اجتماعية ... »[2].

إن الغاية من هذا العرض ليس الهدف منه إلا الاستدلال على كيفية مساهمة السيميائية في تطعيم النظرية الشعرية بما يقوي دعائمها، ويوطد أواصر التواصل بينهما وبين غيرها من المناهج النسقية إذن فالعلة من العرض هو خدمة المعلول، وحتى تكتمل الصورة والتصور أريد أن أردف على هذا بعض المبادئ التي تنبني عليها المقاربة السيميائية لأن في ذلك إثبات للدعم السميولوجي للشعرية.« إذا ما طلبناه كعلم وجدناه يحوي الألسنية ويتبناها، ولكننا إذا ما

---

(1) - ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص . 181 .
(2) - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص . 302 .

استعنا به كمنهج نقدي وجدناه ينحصر على نفسه شيئا فشيئا ليكون أخيرا واحدا من مناهج الأدب التي ترتكز عليها الألسنية، وكأنه هنا لا يحتويها و لكنها تحتويه »[1].

من المعلوم أن السميولوجيا تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل و البنى الدالة، ولا يهم السيميوطيقا المضمون ولا من قال النص، بل ما يهمها كيف قال النص، أي شكل النص، ومن هنا فالسيميوطيقا هي دراسة لأشكال المضامين . وتنبني على خطوتين إجرائيتين وهما : التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد وتحديد نواته البنيوية . « إن دراسة الأنظمة الرمزية حلّ في هذا الاتجاه محل أنظمة العلامات في الاتجاهات الأخرى وحدث هذا من أجل التوفيق والجمع بين نظرية بيرس المتسعة عن العلامة، وبين رأي كاسيرو الذي يرى أن الرمز شكل أساسي في التعبير. وقد عرفنا أن مولينو عدد وظيفة الرمز في مستويات ثلاثة : **المستوى الشعري، والمستوى المادي، والمستوى الحسي** . وهي مستويات مستخلصة من طبيعة السلوك الرمزي ، ذلك أن الإنتاج الأدبي مرتبط عضويا بمنتجه وهو الكاتب وبمتلقيه وهو القارئ، يتناول المستوى الأول بتحليل علاقة المنتج بالإنتاج، وفي المستوى الثاني الإنتاج في نفسه ويتناول الثالث الإنتاج في علاقته بالقارئ »[2]. فالنظام السيميولوجي عالم متعدد الأبعاد يساهم في تشكيل معالمه كل من المبدع والقارئ اللذين يجمعهما النظام الإشاري(النص).

وترتكز السيميوطيقا على ثلاث مبادئ أساسية وهي :

- **تحليل محايث** : نقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي ، وعليه فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.
- **تحليل بنيوي** : يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن ثم فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني من العلاقات، وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة، ولذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر . وهو ما نسميه شكل المضمون لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه وإنما شكله.
- **تحليل الخطاب** : يهتم التحليل السيميوطيقي بالخطاب، أي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص، وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية . وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم

---

(1) - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص . 44 .

(2) - محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 ، ص . 61 . 62 .

بالجملة فقط . « إن العناصر الأربعة التي اعتمدها بارت أساسا للسميولوجيا وهي اللغة والكلام، الدال والمدلول، والمركب التعبيري والنظام، والدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية، ما هي إلا توجيهات يفيد منها الذي يريد أن يسلك طريق التحليل السميولوجي للأثر الأدبي »[1].

أ- بارت والنموذج الأسطوري:

أصبحت السيمياء منهجاً في المعرفة، هدفه وضع حقائق صالحة لكل الحقول التي تُستعمل فيها الأنظمة العلامية: اللغوية، وغير اللغوية. وهذا ما يذهب إليه بارت الذي يعتبر السيمياء علماً يستمدّ أصوله النظرية من الألسنية، لأنه فرع منها، ويعتبر (النص) الأدبي مشتملاً على بنيتين: ظاهرة، وعميقة، يجب تحليلهما، وبيان ما بينهما من (علاقات)، لأن انسجام النّص الأدبي ناتج عن تضمّنه بنية عميقة محكمة التركيب.

وتتألف (البنية الظاهرة) في النص الأدبي من الصياغة التعبيرية، فينبغي على الناقد تحليل خصائص هذه (البنية)، وعلاقة اللغة بالسياق الخارجي. أما (البنية العميقة) فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي، حيث يتم تحليل البناء الوظيفي، والعلاقات بين الفاعلين.

في كتابه: ميثولوجيات (1957) يحلل بارت بعض عناصر الحياة البورجوازية المعاصرة، كالأزياء والمسرح والملاكمة والأدب والصحافة والطعام والزواج... الخ. وكيف تحولت إلى (أساطير) في حياتنا اليومية، فيسقط عنها القناع الأيديولوجي للبورجوازية معتبراً الأسطورة نظاماً سيميولوجياً، ولغة مسروقة.

وفي كتابه: مبادئ السميولوجيا (1965) يسهم بارت في إرساء دعائم هذا العلم الجديد، مع أقطاب البحث السيميائي في النقد الأدبي، أمثال كريستيفا، وجينيت، فيرون، وغيرهم، فيعرض للسان والكلام، وللدال والمدلول، وللمركب والنظام... الخ.

وتأكيدا للتفاعل بين هذا العلم وحقول المعرفة الأخرى، داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية، ارتبطت السيميولوجيا باللسانيات والفلسفة وعلم النفس والنحو والبلاغة

(1) - المرجع السابق ، ص . 87 .

والشعرية... فإننا سنوضح خطوات المنهج السيميائي في ميدان المقاربة التطبيقية لهذا المثال البسيط لـ : رولان بارت .

يقوم بارت بتطبيق هذا العلم مستعينا بالمنهج البنيوي من خلال ثلاثية النظام اللغوي : فهناك الدال وهناك المدلول، وهناك نتاج اجتماعهما معا في العلامة، وقد طبقه على دراسة الأسطورة (mythologie). والمثال الذي يسوقه توضيحا لهذه العملية هو "صورة الجندي الفرنسي الزنجي المنشورة في الجريدة وهو يرتدي الزى الرسمي مؤديا التحية العسكرية لعلم الجمهورية الفرنسية " يرى بارت أن دلالة الصورة في المستوى الأول هي ما تعنيه الصورة : جندي يؤدي التحية العسكرية لعلم بلاده . لكن الصورة تشكل - هي أيضا - دالا في مرحلة أخرى ، وبوصفها دال فإنها مفرغة من الدلالة، بل دال يشير إلى مدلوله لينجم عن اتحادهما معا علامة جديدة مشحونة بالدلالة (أي دلالة على المستوى الأسطوري) فهي في هذا المستوى تحيل إلى أن فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن اللون والجنس والمعتقد ويكنون لها الولاء، كما أن في لون الجندي وتطلعه لخدمتها ردا على دعاوى المعارضين الذين يرون فيها دولة استعمارية تبني مجدها على قمع الأقليات، فليس من رد أفضل من ولاء الجندي الزنجي وتطلعه لخدمة من قيل أنهم المسئولون عن قمعه وتعاسته . وهكذا ففي هذه الصورة هناك الدال في المستوى الأول (الجندي الزنجي يحي العلم الفرنسي)، والمدلول(الانتماء الفرنسي العسكري)، لكن إتحادهما معا أفرز دلالة جديدة من خلال مدلول سابق تحول بدوره إلى دال . ويسمي بارت هذا النتاج الجديد (أي العلامة عند سوسير) : "الدلالة" وهي الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول أو تآلف المفهوم والصورة الصوتية ، وليس لها دلالة إلاّ بعلاقتها داخل النسق والعلاقة بينهما اعتباطية.

إن الإشكالية التي تستوقفنا في مجال الدراسات النقدية المعاصرة للخطاب الشعري، هي نقص الإجراءات أو التطبيق لكثير من القضايا النقدية التي لا تتعلق بالخطاب الشعري فحسب، بل تتعلق كذلك بالخطاب السردي حيث يقع تأمل القارئ على تفاوت كبير بين التنظير والإجراء. فهناك طرح غني وثري على المستوى التنظير، يقابله اختزال كبير ونقص رهيب على مستوى الإجراء.

ونجد التحليل السميائي للخطاب الأدبي بعامة، لا يخرج عن هذه الإشكالية المطروحة (التفاوت بين التنظير والإجراء)، على الرغم من أن "السميائية" أو "السيميولوجيا" ، أعطت

للقراءة أدوات خصبة وغنية، تمكن القارئ من التوغل في البنية الداخلية للنص، إذ إن المنظرين للاتجاه السميائي، وهم يبتكرون نظرياتهم ، لم يلغوا الجانب الإجرائي، بل اتخذوه متكأهم الأساسي، في عرض نظرياتهم وتصوراتهم الجديدة، حول مفهوم النص وآلياته.

فالسميائية منهج لإثراء القراءة، وهي نموذج أنسب لتصور قراءة داخلية دقيقة لبنية النص ونسيجه. قراءة لا تتحدد آلياتها، إلا بتفكيك أو بتشريح بنية النص. فيصبح الإجراء الذي يعتمد على التفكيك والتشريح أساساً لمفهوم القراءة الداخلية. فكل شيء يفسر انطلاقاً من النص، و من علاماته وإشاراته، المكونة لفضائه، والممثلة لمستوياته (دلالي - تركيبي - نحوي - صوتي - إيقاعي). لكن هذه العلامات أو الإشارات لا تبقى عائمة في فضاء النص، بل تنتظم وتتحد وفق قانون معين ينظمها. وهذا القانون يمثل في الوقت نفسه الخيط الرفيع الذي يجب على القارئ أن يكتشفه عبر قراءات عديدة للنص .

فكل نص يتضمن نواة ما، أو بؤرة ما، لا يمكن كشفها إلا من خلال قراءة داخلية إجرائية تساعد العلامات أو الإشارات على تحديدها. فالقارئ يعمل على تتبع تلك العلامات في النص، ثم تصنيفها وترتيبها، حسب القانون أو النظام المتحكمين في بنية النص . إلا أن عملية تصنيف العلامات وتبويبها، هي عملية شكلية إجرائية؛ إذ أن كل العلامات في النص، تخضع لعزف واحد أو ، تعمل على إنجازه. فكلها تدور حول مركز واحد. أي أنها تخدم قصة المبدع (الكاتب)، أو المعنى الذي يتوخاه في النص، فتغدو علامات المضمون هي بناء لعلامات الشكل، وهكذا لا سبيل إلى فصل المضمون عن الشكل، والعكس صحيح.

إذن، فهل هناك قراءة صحيحة وأخرى خاطئة للنص؟! لأن عبارة النص تحتمل قراءات متعددة، قد لا تصدق على كل النصوص، فهناك نصوص ترتبط بالمناسبة والتاريخ ارتباطاً كبيراً، فكيف السبيل إلى تحقيق تعددية للدلالة في هذه النصوص؟ لتبقى النصوص الراقية التي تمتلك شعرية أو توصف بالأدبية، هي النماذج النصوصية المحققة لنظرية التعدد الدلالي في النص بتعدد القراءة القريبة لمركز النص ، في مقابل القراءة البعيدة، لأن كلمة "الفضاء الدلالي" وحدها، تحمل معنى الاتساع ، ما لم يستطيع القارئ الكشف عن القانون الذي تنتظم من خلاله العلامات، وعن طبيعة هذه العلامات في الوقت نفسه. وتأكيدا لهذا التوجه سنتناول قراءة سيميائية لقصيدة الحزن لـ : صلاح عبد الصبور.

ب- قراءة سيميائية لقصيدة "الحزن" لصلاح عبد الصبور

الحزن

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروشْ
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم
حزن صموتْ
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياماً تفوت
وبأن مرفقنا وَهَنْ
وبأن ريحاً من عَفَنْ
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت
حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينه
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز
وأقام حكاماً طغاه
الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاماً طغاه
يا تَعْسَها من كِلْمة قد قالها يوماً صديق
مغرى بتزويق الكلام
كنا نسيرْ
كفي لكفيه عناق
والحزن يفترش الطريق

قال الصديق:
يا صاحبي..!
ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم
أو منية حمقاء...
أو أن اسمينا ببرج النحس كانا، ياصديق
وجفلت فابتسم الصديق
ومشى به خدر رفيق
ورأيت عينيه تألقتا كمصباح قديم
ومضى يقول:
» سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونضع في الصباح
أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح..«
ورنا إليَّ...
ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزينْ
يا صاحبي!
زوِّق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق
أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق
الحزن يفترش الطريق... [1] »

إن الدراسة المنهجية القائمة علة المقاربة السيميائية ترتكز على الخطوات التي تتخذ شكل البنى، ومنها :

أولا: البنية الدلالية:

إن ربط مفهوم البنية بالدلالة، يتم من خلال الكشف عن جملة الدلالات السياسية والتاريخية والثقافية التي عملت عملها في النص، على شكل بنى يتداخل بعضها ببعض، وتنتظم وفق ثنائية، أو جملة من الثنائيات تتفرع عن ثنائية أصلية، تتحكم في هذه الثنائيات أو هذه البنى الدلالية؛ حيث نجد ثنائية (التفاؤل/ التشاؤم) تتحكم في كل البنى الدلالية في نص "صلاح عبد الصبور" لتجسد في الأخير الصراع القائم بين طرفي الثنائية الدلالية.

الصراع

التفاؤل ← التشاؤم

أ ـ البنية الانفعالية:

(1) ـ صلاح عبد الصبور، الديوان ، بيروت: دار العودة، ط. 1، 1973م .

إن تفكيك النص إلى بنى دلالية أو إلى زمر دلالية، يتطلب وضع عنوان لكل بنية على حدة.

فمضمون النص يفرض علينا التفكير أولاً في البنية الانفعالية، إذ الشاعر يتحدث عن الحزن، ويعلن بصيغة التأكيد على حزنه، على الرغم من أن هذا الحزن، قد يأخذ إيحاءات وتجاوزات دلالية، تبعده عن معناه القريب أو المألوف. لكن يبقى حزن الشاعر ماثلاً، يزداد حدة من بداية النص إلى نهايته.

* يا صاحبي إني حزين.

* طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح [1]

حيث تظهر هذه البنية الانفعالية (الحزن)، بصورتين، إحداهما سلبية، يمثلها صوت "الشاعر" في النص، والأخرى إيجابية، يمثلها صوت "الصديق". وإن كانت الصورة السلبية (التشاؤم)، تهيمن على النص بشكل كبير، بنسبة 47% مقابل الصورة الإيجابية لهذه البينة (التفاؤل).

فالنص يمثل حيزاً مغلقاً دائرياً، تمثل نهايته بدايته في الوقت نفسه. فهناك ثبات على المستوى الانفعالي أو الذاتي لدى الشاعر، فهو يعيش حالة حزن دائمة، على الرغم من تغير الزمن وديمومته. وهذا يعكس حدة هذا الحزن من جهة، ويعدد دلالته من جهة أخرى.

الحزن ــــــــــــ الحزن ــــــــــــ الحزن ← مستوى الانفعال (ثابت)

المساءــــــــــــ الصباح ــــــــــــ الظهر ← مستوى الزمن (متغير)

ومن هنا يظهر الطابع الانتشاري لهذا الحزن (التشاؤم)، مقابل الطابع ألانحصاري للفرح (التفاؤل) الذي يمثله الصديق في النص، من خلال مقطع دلالي وضعه الشاعر بين علامتي تنصيص، وكأنه كلام يتبرأ منه الشاعر.

* سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح

أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح...

ب ـ البنية السياسية:

---

[1] المصدر السابق .

وهي البنية الدلالية التي تجعلنا نتجاوز المفهوم القريب أو المألوف للحزن. إذ يمكننا أن نسقط هذا الحزن على أشياء أخرى، أو بالأحرى على أحداث أخرى، قد ترتبط بمعطيات تاريخية أو سياسية. فنحن لا نمتلك زمنا توثيقيا لكتابة النص، يجعلنا نطمئن إلى تأويل من التأويلات، أو إلى تفسير من التفسيرات (زمن كتابة النص).

لكن هناك سلطة من نوع خاص، تفرضها العلامات في النص فرضاً، لتدفع القارئ دفعاً إلى تبني دلالة دون أخرى، أو إلى تبني الدلالات جميعاً. فالحزن قد يوجد في النص بمعناه أو بدلالته المألوفين. لكن مبرراته أو أسبابه تتجاوز حد الانفعال الذاتي المحدود، ليجسد في نهاية الأمر قلقا حول مصير المجتمع كله، أو أمة بأسرها. قلق يتجاوز الذات إلى الجماعة، وإن كان هذا القلق، يسقط في سلبية كبيرة واستسلام واضح.

* الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز.

الحزن قد سمل العيون.

الحزن قد عقد الجباه .[1]

فتصبح كلمة "الحزن" في المقطع الشعري السابق، مشحونة بدلالات مختلفة، تبعدنا كثيراً عن مفهوم الحزن كانفعال من الانفعالات، أو كحالة وجدانية لتصبح الكلمات بمثابة علامات أو إشارات حاضرة، تحمل دلالات غائبة ـ فالكلمات: "قهر"، "القلاع"، "سبى"، "الكنوز" تجعل "الحزن" يحمل دلالة جديدة، تختلف عن دلالته المألوفة أو المعروفة (الحزن/ انفعال).

فقد يدل على نظام حكم فاسد، مستبد، أو نظام حكم دخيل (استعمار)، يمثل مرحلة من مراحل الحياة السياسية بمصر بخاصة، أو بالوطن العربي بعامة. إذ أن "القلاع" تنصرف إلى مفهوم "الوطن" أو "البلد"، ولقد جاءت بصيغة الجمع المؤكد (جميعها). كما أن كلمة "قهر" وكلمة "سبى" تدلان على الاستعمار والاستغلال (الحزن/ الاستعمار).

وتظهر هذه البنية (البنية السياسية) في النص، بصورتي التشاؤم والتفاؤل. وهي الثنائية التي تتحكم في البنية الدلالية للنص بكل مظاهرها وأنواعها ليعكس الشاعر في النص ذاتاً مستسلمة ومنكسرة، لا تأمل في الحياة، بقدر ما تنتظر الموت (تشاؤم)، في حين يمتلك

[1] ـ المصدر السابق .

"الصديق" رغبة أو إرادة للحياة (سنعيش رغم الحزن نقهره). وقد يمثل "الصديق" وجهاً آخر لذات الشاعر نفسه، لتعيش الذات الشاعرة انشطاراً وصراعاً بين اللاأمل في الحياة والأمل فيها (قد قهره/نقهره).

ج ـ البنية الكدحية:

إن هذه البنية متولدة عن البنية السياسية أساساً. فالقهر السياسي، الذي يمثل دلالة من دلالات "الحزن" لدى "عبد الصبور" في هذا النص، يولد حرماناً اجتماعياً كبيراً تجسده طبقات مختلفة في المجتمع (طبقة العمال/ الشحاذون/ اللصوص). ومن ثم يحدث تفاوت اجتماعي ملحوظ بين فئتين تعيش إحداهما حياة كريمة، وتعيش الأخرى حياة الذل والهوان والحرمان.

* "خرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح.

فرجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شاياً في الطريق

ورتقت نعلي.

إلا أن هذه المعاناة الاجتماعية تتجاوز حد المعاناة الذاتية (ذات الشاعر)، لتشمل معظم فئات المجتمع أو المجتمع كله. فكأن هذا الحزن الذي يحمل قهراً سياسياً وحرماناً اجتماعياً، ضرب بخيوطه في كل مكان. فانتشر واستفحل أمره، ويظهر ذلك من خلال اللازمة التي تكررت في النص (الحزن يفترش الطريق)

* ودموع شحاذ صفيق

كاللص في جوف السكينة.

فهناك تقرير لحالة اجتماعية مزرية، ورغبة في هذه الحالة في الوقت نفسه. "فدموع الشحاذ" ما هي إلا علامة دالة على الحرمان والذي يعيشه المجتمع، في حين تتمتع فئة قليلة منه بخيراته وثرواته (الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز). أما اللصوصية، فهي علامة دالة كذلك على الحاجة والفقر.

وتظهر الرغبة في هذه الحالة، كما أشرنا سلفا، من خلال قناعة الشاعر واستسلامه أو لا مبالاته تجاه هذا الوضع. ولعل هذا يعود إلى الحالة التشاؤمية التي يعيشها الشاعر، حيث كل شيء فقد معناه وقيمته في الحياة. فهو يعيش حياة الزهد أو التصوف، لا يرغب في شيء، ولا يريد تغيير شيء.

* وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف.

ولعبت بالنرد بين كفي والصديق.

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين[1].

د ـ البنية الدينية:

تمثل هذه البنية فكرة الخلق الإلهي المنزه والعفيف، فالله لا يريد لعباده إلا الخير والكرامة، إلا إن هذا الخلق، قد يتعرض إلى تشويه أو تحريف، يعده الشاعر من أفعال الشيطان وأعماله.

* والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم .

كان هناك خلقاً آخر، يفقد الإنسان كرامته وحريته ـ تلك الحرية الأزلية التي أرادها الله للإنسان منذ خلقه. وهذا يذكرنا بقول "عمر بن الخطاب": "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا." فاستغلال الإنسان وظلمه، هو خرق وتشويه لكينونة الإنسان ووجوده.

كما تتجلى هذه البنية كذلك في إسقاط الشاعر لواقعه الأليم على معنى الجحيم على سبيل المشابهة أو المقاربة بين الواقعين الأليمين. وكأن هذا الألم خالد، لخلود مصير الإنسان في الجنة أو في النار.

* حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم .

* قوانين انتظام البنى الدلالية:

---

[1] ـ المصدر السابق .

إن الكشف عن قوانين النظام البنى الدلالية في النص، هو الكشف عن العلاقات التي تتحكم في هذه البنى، ولقد أشرنا سلفاً إلى الثنائية التي تمثل الخيط المشترك أو الربط لمختلف البنى الدلالية. وهي ثنائية (التفاؤل/ التشاؤم) المولدة لقانون الصراع بين البنى.

فهناك صراع بين البنية الانفعالية والبنية السياسية. فالحزن بدلالته السياسية يولد انفعالاً حاداً لدى الشاعر. إلا أن هذا التأثير سلبي، حيث يخضع الشاعر خضوعاًوينقاد انقياداً لواقعه المعيش سياسياً واجتماعياً، فهو يعيش حياته بمنظور سوداوي تشاؤمي، يصل إلى حد الرغبة في الموت، ليضع حداً لوجوده ولوجود مجتمع لا يرى لوجوده معنى أو هدفاً أساسياً.

* أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق.

الحزن يفترش الطريق .

وفي المقابل نجد مسحة تفاؤلية ضئيلة في النص، تمثل صوت الصديق. وقد تكون انشطاراً لذات الشاعر نفسه. تجسد الصراع الذي يعيشه الشاعر، بين الإرادة في الحياة و الاإرادة. وإن كان الجو الانهزامي هو المسيطر على هذه القصيدة، إلى درجة أننا نتصور الشاعر وهو ينحت تابوته، ليستقر فيه مطمئناً ومرتاحاً للأبد.

أما القانون الثاني الذي تنتظم وفقه البنى، فهو قانون التأثير، فالبنية السياسية (القهر السياسي) يؤثر على طبيعة الحياة في المجتمع. فتتولد عنه البنية الاجتماعية (الحرمان الاجتماعي).

* بأن ريحا من العفن.

مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت .

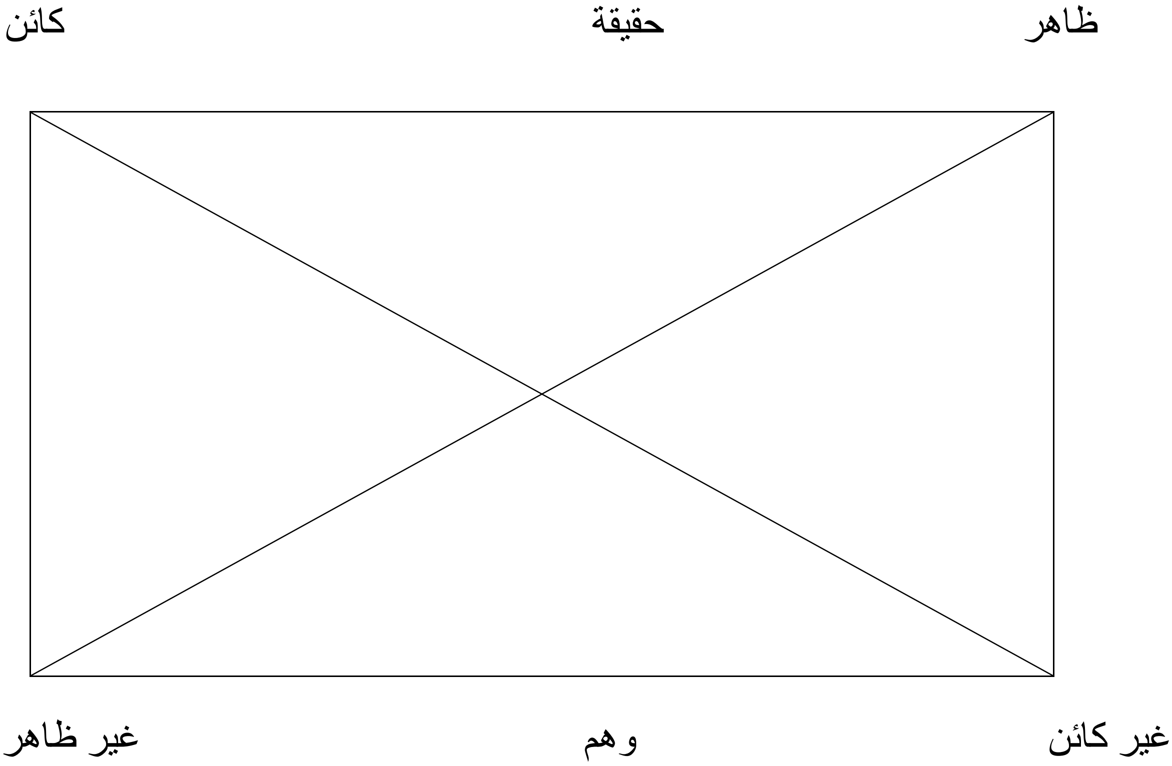
ثانياً: مستوى التلقي :

إن كل ما يقال حول نص من النصوص، هو في حد ذاته تلقي أو قراءة. فالبنى الدلالية التي أشرنا إليها سلفا على المستوى الدلالي، تعد قراءة أو تلقيا. فهي جملة من الدلالات تصورها القارئ (المتلقي) وألحقها بدلالة النص. فقد يكون هناك اتفاق بين المبدع (المرسل/ الشاعر)، وبين القارئ (المرسل إليه/ المتلقي)، من حيث تحديد الدلالة الحقيقية للنص، وإن كنا نميل إلى عدم وجود دلالة أحادية للنص، خاصة النصوص الأدبية الراقية. أما نصوص المناسبات

والإيديولوجيات فيمكنها أن تتضمن الدلالة الأحادية المباشرة، حيث يسهل على المتلقي تحديدها أو تعيينها.

ولعل نص "الحزن" لـ "صلاح عبد الصبور"، يعد من النصوص الراقية، التي تطرح اختلافاً شديداً في تحدي معنى النص. فيبقى المعنى يحيلنا إلى جملة من الاحتمالات في التفسير أو التأويل، إلى حد أن القارئ يصل إلى دلالات قد يراها بعيدة كل البعد عن النص، فيبعدها ويتراجع عنها،

ومن أجل الوقوف أو الكشف عن العلاقات الدلالية الموجودة في نص "صلاح عبد الصبور"، سنحاول تطبيق المربع السيميائي لغريماس (Greimas)، حيث يمكننا إثبات أركان أو رؤوس هذا المربع (الحقيقة/ الوهم/ السر/ الكذب). وهي معان أو دلالات واردة في نص "الحزن" كما أشرنا سلفاً.



وهكذا تظهر ثنائيات الصراع بجلاء وبوضوح، من خلال المربع السيميائي لغريماس (Grimas)، حيث يمكننا العثور على ثنائيات عديدة متضاربة ومتقابلة، تجسد صراعا في النص، وإن كان هذا الصراع لا يأخذ طابعاً حاداً، إذ إن الشاعر يسترسل وينساق مع نبرته

التشاؤمية، فقلما تظهر نبرة الصديق التفاؤلية، قلما تفرض هذه النبرة وجودها في النص، مقارنة بوجود النظرة التشاؤمية الانهزامية التي اكتسى بها النص. فلا نجد مجابهة أو صراعاً، بل نجد رضوخاً واستسلاما. فالصديق يستسلم للشاعر، بالرغم من أنه يحمل إرادة التغيير ورغبة تجديد الواقع وإصلاحه.

نخلص من هذه الدراسة إلى أن السيميائية تتقدم كمشروع لقراءة متأنية وتفصيلية. وبما أن اهتمامنا يتوخى تتبع جهد السيميائية في إثراء الشعرية، فإننا يمكن القول أن الدراسة السابقة قد زودتنا بما كنا نطمح إليه(تأكيد هذا الدعم للنظرية الشعرية) و يتلخص في النقاط التالية :

1- من المبادئ الأساسية للدرس السيميائي هو الانطلاق من مبدأ أن كل شيء مشير، وأن الإشارات منبعثة إلى المتلقي، فكل شيء يحمل معنى، وكل معنى بدوره هو مجموعة متشابكة من الإشارات.
2- وتضيف السيميائية إلى مبادئ البنيوية التي تفرض كأهم منطلقاتها الإيديولوجية على الدارس ألا يهتم بما حول النص الشعري، فالنص يقدم نفسه بنفسه
3- النص هو عصارة لمجموعة من النشاطات اللغوية تتصالب وتتفاعل لتشكل النص الأدبي، وانطلاقا من آلية التشكل هذه يكون السبيل الأسلم لتفكيك النص هو العمل عكس الاتجاه الذي اتبعه النص أثناء عملية التشكل، فيكون العمل الواجب الأول فصل مستويات الدراسة الشعرية كجعل المستوى اللغوي وحده، والصرفي وحده والدلالي والإيقاعي كل على حدا

والظاهر لنا هو أن الشعريات يمكن أن تتعاون مع غيرها من المعارف كاللسانيات، السيميائيات ولكن عليها أولا أن تستعين بالطروحات العلمية، و اللسانية على وجه الخصوص . وهكذا يمكن للشعريات أن تجد ضالتها من أحكام جماح الخطاب وفك لغزه، وأنظمته السيميائية المشفرة.

الخاتمة

إن هذه الوقفة القصيرة والسريعة في الوقت نفسه مكنتنا من الإطلاع على كنه هذا المفهوم الجديد الذي غزا الساحة الأدبية وفرض سلطته بقوة الإقناع المنطقي بعيدا عن الإدعاء الزائف، وفتحت لنا أفاق البحث في ميادين المعرفة الشاملة، من خلال إيجاد هذه الوشائج بين حقل الشعرية ومنظومة المناهج النسقية في إطار من التوافق والتعايش بين مختلف اتجاهات المعرفة الإنسانية. لقد نشأت الشعرية في كنف فلسفة المحاكاة الأرسطية، وتطورت في ظل البلاغة العربية، واستقرت نظرية ذات موضوع ومنهج وجهاز مصطلحات من جهود المدارس الأدبية والنقدية، وإسهامات النقاد ويتصدرهم اللساني البارع رومان جاكبسون بنظرية وظائف الكلام ومن حذا حذوه في استبطان خبايا هذه النظرية التي تستجلي القوانين التي تجعل الإبداع جديرا بلفظة أدب . ولعل من أهم النتائج التي نخلص بها من هذه القراءة ما يأتي : .

- أولا: أن الشعرية - علم قوانين الأدب - هي النظرية التي تستهدفها جل المناهج، والمقصد الذي تصب فيه كل الروافد؛ لأن النظرية الأدبية تتجلى في تصورات المفكرين، ومقاربات الدارسين، وتوجهات المنظرين على اختلاف مناهجهم وتباين رؤاهم الفنية.

- ثانيا : إن العلم أيا كان نوعه وتوجهه يسير دوما على قدمين متناقضتين في الظاهر، ولكنهما متكاملتان في الحقيقة : إحداهما السلب ويتخذ صورة الرفض والهدم والتمرد، والآخر الإيجاب ويتخذ صور البناء والتعزيز و التطوير، ولقد وجدنا سندا متينا في هذه الجدلية في قول ايخنباوم : " ليس لنا نظرية يمكننا أن نعرضها كما لو كانت نظاما ثابتا ومكتملا، إننا نعتبر أن النظرية والتاريخ وحدة لا تنفصم سواء أتمسكنا بروح هذه الفكرة أم بحرفيتها لقد تعلمنا من التاريخ ما يكفي لكيلا نعتقد أنه بإمكاننا أن نتجنب هذه الوحدة. وحين نغدو مجبرين على الاعتراف بأن لنا نظرية تفسر كل شيء، وتقدم أجوبة عن كل القضايا فلا حاجة لها إلى التطور"

- ثالثا : إن التكاثف المنهجي ضرورة، وعدة للباحث والناقد لفهم الظواهر على اختلاف منابعها الفكرية والفلسفية، إن المنهجية التي أفضي إليها بحثنا تؤكد هذه الحقيقة؛ لأن الشعرية

كمفهوم نظري قد استفاد من منظومة المناهج النسقية، وربما كانت السبب وراء اكتمال رؤيته الفكرية والفنية كنظرية تبحث عن القوانين الداخلية للإبداع الأدبي، و ترعرع في كنف الشكلانية واستأنس بالبنيوية وتفاعل مع السيميائية .

رابعا : إن النتيجة التي يرمي إليها هذا البحث تعطي المنهج أهمية بالغة يتقرر بها مصير النتائج المتوخاة منه. وبقدر ما يتصف المنهج بالعلمية فإن النتائج تكون- بالضرورة- دقيقة . ومن الصفات التي أفرزتها نتائج البحث؛ هي : أ- النسبية في مقابل الإطلاق، ب- الديناميكية في مقابل الجمود، ج - الوصفية في مقابل المعيارية.

خامسا : دور اللسانيات السوسيرية في قلب معطيات الدرس الأدبي، والانتقال من الدراسة السياقية المهتمة بالمعطيات الخارجية التي تقف على حدود النص، إلى الولوج في جوهر النص وحقيقة كيانه

اللغوي لقد كانت اللسانيات المنعطف الفعلي في مسار الدراسات الأدبية وبؤرة التحول في منهج المقاربات الحديثة التي ساهمت في بلورة النظرية الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم (برواية حفص).**

أولا : المصادر :

1- ابن أبي الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج4

2- ابن جعفر (قدامة) : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، القاهرة 1963.

3- ابن جني : الخصائص، تح : محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1952.

4- أبو ديب (كمال) : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.

- جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر – دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، ط1،1997.

5- أرسطو طاليس : ،فن الشعر شرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة - بيروت .

- فن الشعر ترجمة د/ إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع ،ط1، 1999.

6- الآمدي : الموازنة بين الطائيين، تح : أحمد صقر، دار المعارف، مصر.

7- البحتري : ديوان البحتري، تح : عبد الحمن البرقوقي، ط1، 1921.

8- الجاحظ : البيان والتبيين، تح : عبد السلام هارون، القاهرة، 1961، ج1.

- الحيوان، تح : عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الباني الحلبي،ط1، 1938.

9- الجرجاني (عبد القادر) دلائل الإعجاز،تح : محمود محمد شاكر، القاهرة

- أسرار البلاغة، تح : محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة،1984.

10- الرضي (الشريف) : نهج البلاغة، شرح الإمام محمد عبده، دار الجيل، بيروت، ج 1-2 (د.ط).

11- السياب (بدر شاكر) : ديوان أنشودة المطر، مج1،دار العودة، بيروت، 1997.

12- القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي - بيروت الطبعة الثانية ،1981.

13- القرشي (أبو زيد) : جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط) 1984.

14- القيرواني (ابن رشيق) : العمدة، تح : محي الدين عبد الحميد، ج1، ط4، 1998.

15- إليوت (ت .س) : فائدة الشعر وفائدة النقد، تر : يوسف نور العوض، دار القلم بيروت - لبنان، ط1، 1982.

16- المرزوقي (أبو علي) : مقدمة ديوان الحماسة، تح : أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ج1، 1951.

17- إيخنباوم (بوريس) : نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية

للناشرين المتحدين، بيروت- لبنان، ط1، 1982.
18- تودوروف (تزفيطان) : الشعرية مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي إلى العربية والأنجليزية ، ط2، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، 1990.
19- جاكبسون(رومان): قضايا شعرية ،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء- دار توبقال للنشر، 1988.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر : علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2002.
20- دوسوسير (فرديناند) : محاضرات في الألسنية العامة، تر : يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.
- دوسوسير (فرديناند) : محاضرات في الألسنية العامة، تر : صالح القرمادي ومحمد الشاوش محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، (د.ط).
21- ديكرو(أزوالد وجان ستايفر ماري) : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر : منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان- المغرب، 2007.
22- سلدن (رامان) : النظرية الأدبية المعاصرة، تر : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر (د.ط)، 1998.
23- سميح (القاسم) : ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1973.
24- عبد الصبور (صلاح) : ديوان الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، ط1، 1972.
25- علوش (سعيد) : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
26- غوفار(جان ميشال) : تحليل الشعر، تر : محمد محمود، مؤسسة مجد للدراسات الجامعية بيروت - لبنان، ط1، 2008.
27- قباني (نزار) : الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3.
28- كالر (جوناثان) : النظرية الأدبية، تر : رشيد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة السورية ط1، 2004.
29- كوهين (جان) :بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 1986.
30- ميشونيك (هنري) : راهن الشعرية، تر : عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، 2003.
31- ويليك (رونيه وأوستن وارين) : نظرية الأدب، تر : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.

ثانيا : المراجع :

1- إبراهيم (زكريا) : مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية، مكتبة مصر،(د.ط) 1996.

2- أدونيس(علي أحمد سعيد) : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ط.1. 1989.

- الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس - باريس، أيار ،ط2 بيروت، دار الآداب، 1984.

3- إسماعيل (عزالدين) : الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة ودار الثقافة بيروت ، ط.3، 1981.

4- د/ البقاعي (شفيق يوسف) : منشورات السابع من أبريل، الجماهرية العربية الليبية، ط1، 1425 ميلادي

5- الجوة (أحمد) بحوث في الشعريات ،مطبعة التسفير الفني تونس، (د. ط) ،2004.

6- الحسن (قصي) : النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار مكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق جدة، ط1، 2008.

7- الرويلي (ميجان وسعد البازعي) : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ط3، 2002 المغرب – بيروت.

8- الزوزني (أحمد) : شرح المعلقات السبع، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990.

9- الزيدي (توفيق) : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشورات عيون المغرب، ط2، 1987 .

10- د/ السرغيني (محمد) : محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط1، 1987.

11- المراغي (أحمد مصطفى) : علوم البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، (د.ط)، 2005.

12- المرزوقي (سمير وجميل شاكر) : مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للنشر، ط1، 1985.

13- المسدي (عبد السلام) : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط5، لبنان- ليبيا، 2006.

14- المعتوق (أحمد محمد) : اللغة العليا، المركز الثقافي العربي، المغرب – لبنان ط1، 2006.

15- بارة (عبد الغني) : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د. ط)، 2005.

16- بن الشيخ (جمال الدين) : الشعرية العربية، تقدمة مقالة حول خطاب نقدي ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ : دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996.

17- بناني (محمد الصغير) : المدارس اللسانية في التراث العربي وفي المدارس الحديثة، دار الحكمة، الجزائر،(د . ط)، 2001 .

18- بن خليفة (مشري) : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ، الجزائر.ط1، 2006 .

19- بن كراد (سعيد) : السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب – لبنان ط1، 2005.

20- بنيس (محمد) : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار

البيضاء، 1991.

21- د/ بوحسن (احمد) : نظرية الادب ،القراءة ،الفهم، التأويل، نصوص مترجمة دار

الأمان، الرباط ط،1، 2004.

22- بوحوش (رابح) : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر

والتوزيع، الجزائر (د. ط)، 2006.

23- بومزبر (الطاهر) : التواصل الساني والشعرية، الدار العربية للعلوم ومنشورات

الاختلاف، لبنان- الجزائر،ط1، 2007.

24- تاوريرت(بشير) : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر

للطباعة والنشر ، قسنطينة - الجزائر، ط1، 2006.

- رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزاور، الجزائر،2006.

25- د/ حمودة (عبد العزيز) : المرايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك، منشورات عالم

المعرفة العدد : 232، الكويت، أبريل / نيسان 1998.

- المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، منشورات عالم المعرفة ، الكويت .

العدد : 297، أغسطس 2001.

26- د/ شامية (احمد) : في اللغة، دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية

اللغوية ، دار البلاغة للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

27- ضيف (شوقي) : في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط5، 1962.

28- عباس (إحسان) : فن الشعر، دار صادر بيروت، دار الشروق عمان، ط،1. 1996.

29- عتيق (عبد العزيز) : الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، (د.ط)، بيروت
لبنان

30- عز الدين (حسن البنا) :الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء – بيروت الطبعة الأولى، 2003

31- د/عصفور (جابر) : نظريات معاصرة، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، الطبعة الأولى، 1998.

- مفهوم الشعرية، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983.

32- د/ علي (محمد محمد يونس) : مدخل اللسانيات دار الكتاب الجديد المتحدة ليبيا – لبنان ط1، 2004.

33- عكاشة (شايف) : اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

34- الغذامي (محمد عبد الله) : الخطيئة والتكفير من النبوية للتشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

- تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب – لبنان، ط2، 2006.

35- د/ فضل (صلاح) : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1. 1995.

36- النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

37- قطب (سيد) : النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت - لقاهرة (د.ط)

38- ناظم (حسن) : مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت - المغرب، ط1 1994.

39- نعيمة (ميخائيل) : الغربال، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر.

40- هويدي (صالح) : النقد الادبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع
من أبريل، ط.1 السنة 1426م .

41- د/ وغليسي (يوسف) : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية
اصدارات رابطة إبداع ثقافية، ط1، 2002.

- الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة – الجزائر،
ط1، 2006.

- مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر،ط1، 2007.

42- يوسف (أحمد) : القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات
الاختلاف، الجزائر ط.1. 2007.

ثالثا: الدوريات العربية :

1- عالم الفكر، الكويت، المجلد 27- العدد الاول يوليو / سبتمبر 1998.
2- المعرفة ، سوريا - العدد 195 آدار – مارس / لآيار- مايو 1978.
3- العرب والفكر العالمي لبنان، العدد التاسع ، شتاء 1990.
4- مجلة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر- العدد الأول ن آدار - مارس 2004.
5- مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق. العددان 424، آب، 2006. و404 ، كانون الأول، 2004.
6- العرب والفكر العالم، لبنان - العدد 13.14. ربيع 1991.
7- مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984.

رابعا : **المراجع الأجنبية** :

1-O.Ducrot, T.Todorov : Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Editions du seuil , Paris.

2-Dictionnaire Encyclopédique pour tous,petit Larousse illustré librairie paris,1984.

الفهــــــرس